أ.د. محمد كريم الساعدي

الـرّد بالجسد

وخطابات أخرى

دراماتيك الاستشراق - الخطاب النقيض

الغيرية - الإرهاب الفكري



مكتبة | 1289





الـردّ بالجَـسَد وخطابـات أخـرى

(دراماتيك الاستشراق - فاعلية الخطاب النقـيض - الغيريـة - الإرهـاب الفكـري)



عنوان الكتـــاب: الردّ بالجَسَد وخطابات أخرى - (دراماتيك الاستشراق - فاعلية الخطاب النقيض - الفيرية - الإرهاب الفكري)

اســم المؤلـــف: أ. د. محمد كريم الساعدي

الموضــــــوع: دراسات فكرية

عدد الصفحات: 234 ص

القيــــــاس: 14.5 × 21.5 سم

الطبعـة الأولى: 1000 / 2018 م - 1439 هـ

ISBN: 978-9933-580-10-0



سورية - دمشق - ص ب 4650

تلفاكس: 2314511 11 963+

هاتـــف: 2326985 11 963+

E-mail: info@ninawa.org
ninawa@scs-net.org
www.ninawa.org

دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع

Ayman ghazaly



دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع

البصرة - الجزائر

(مجاور مرطبات فستقة)

هاتـــف: 00964 7707072257

al_raoy@yahoo.com

العمليات الفنية:

التنضيد والتدقيق والإخراج والطباعة - القسم الفني: دار نينوى

الــردّ بالجَـسَـد
وخطابـات أخـرى

(دراماتيك الاستشراق - فاعلية الخطـاب النقـيض - الغيريـة - الإرهـاب الفكـري)

أ. د. محمد كريم الساعدي

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ثُمَّ رَدَدْنَا لَكُمُ الْكَرَّةَ عَلَيْهِمْ وَأَمْدَدْنَاكُم بِأَمْوَالٍ وَبَنِينَ وَجَعَلْنَاكُمْ أَكْثَرَ نَفِيراً﴾

صدق الله العظيم

سورة (الإسراء) آية (٦)

الإهداء

إلى المقاومين من أبناء وطني أينما كانوا.....

المحتويات

الفصل الرابع

الفصل الخامس

مُقَدِّمة

ترتكز عملية البناء الفكري والمعرفي في خطابات الرد الثقافي على مغـايرة الأفعال المستمدة من البنى الايديولوجية التـي كانـت عليهـا الكولونياليـة* سواء كانت في قديمها التي مارستها على الشعوب الواقعة فـيما مـضى تحت السيطرة بكافـة اشـكالها (الـسياسية والاقتـصادية والعلميـة وحتـى عـلى مستوى البناء السيكولوجي للفرد في المستعمرات البريطانية والفرنـسية، أو في جديدها التي تهيمن عليه الآلـة التقنيـة الأميركيـة وأسـلحتها الفتاكـة في إخضاع العالم ومنها المستعمرات الغربية السابقة وفي محورها قلـب معادلـة الشـرق الأوسط بمسمياته المختلفـة، وحـسب مـا يرسـم لـه مـن خارطـة جديدة، وتقسيمات، تقوم على أهداف للمائة عام القادمة وهنـا تـأتي أفعـال المغايرة للقديم والجديد من الكولونيالية بمختلف أشكالها وأهمها الثقافيـة التي أصبحت أكثر تغلغلاً في الأوسـاط كافة وهنا تأتي أفعـال المغـايرة مـن أجل دق جرس الإنذار لما يحصل وسيحصل مستقبلاً لأن الـثمن سـيكون محو الهوية الثقافية لصالح الآخر الذي يوظـف كـل شـيء لـذلك الهـدف

---

* الكولونيالية تعرف بأنها ((الشكل المحدد للاستغلال الثقافي الذي تنامى بالتزامن مع التوسـع الأوربي خلال القرون الأربعة الفائتة وعلى الرغم من أن العديد من الحضارات التي ظهرت من قبل كان لها مـستعمرات وعلى الرغم من أن هـذه الحـضارات كانـت تنظـر إلى علاقاتهـا بتلـك المـستعمرات بوصفها علاقة قوة عظمى مركزية بالحدود الخارجية لثقافات محلية هامـشيـة وغـير متمدنة)). المـصدر اشـكروفت بيـل جاريـث جريفيـث هيلـين تيفـين دراسـات مـا بعـد الكولونيالية المفاهيم الرئيسة ترجمة احمد الروبي ايمن حلمي عاطف عثمان القاهرة المركـز القومي للترجمة ط١ ٢٠١٠، ص١٠٥ص١٠٦.

بوصف إن "الإمبريالية الثقافية في أشكالها الأكثر كلاسيكية هي شكل المركزية وعنصرية فاعلة سياسياً.

إنها اثنومركزية تحولت إلى أيديولوجية تقدم نفسها كطريق لخلاص الجماعات الدنيا، والفكرة الأساسية هي أن الشعوب الأخرى أما أن تضع نفسها على الصفحة مع الحضارة الغربية، وإما أن تكون غير جديرة بالإعتبار ككيانات قابلة للاحترام"[1] والتدوين في الصفحة الثقافية الغربية، وهذا يعني الكثير من التغيرات والتشكلات الجديدة في الملامح الثقافية للشعوب الطائعة لرؤية الحضارة الغربية، ومقاساتها التي تجلب الإحترام، لكن هذا الإحترام يبقى ناقصاً لأنه سيكون من الدرجة الثانية، أو على هامش الحضارة، ولأن الغربي على وفق المفهوم الكولونيالي، يبقى السيد، والآخر الشرقي يبقى هو التابع، على وفق المتقابلات التي وضعها العقل الغربي لتصنيف سلم الحضارة، وتحويل شعوبها إلى أول وثانٍ وثالث، وسجلُ الإستعمار حافلٌ بهذه الصور والتصنيفات التي أصبحت علامات فارقة في الخطابات الكولونيالية، أو ما يسمى بالعالمية ومركزيتها، وهنا يرى الدكتور (جابر عصفور في الهوية الثقافية في ما تعني العالمية، ومنا تلقي بظلالها على البناء السيكولوجي للشعوب التي تكافح من أجل الخروج إلى النظام الجديد بكرامة دون أن تقع تحت استجداء العطف من المركزية، يقول عصفور: "ولذلك ترتبط مفاهيم (العالمية) الغالبة على وعينا، من حيث هي علامة وصول إلى محطة التقدم بتوترات قديمة لا تخلو إلى اليوم من شعور بالدونية الذي لا يفارق الشعور بالغبن في عالم يخلو من معنى التكافؤ بين

1- ماتلار آرمان التنوع الثقافي والعولمة تعريب أ.د خليل احمد خليل بيروت دار الفارابي ٢٠٠٨، ص ١٠٣.

الإبداعات القومية والوطنية، أو المحلية، وهي تراكمت لتصنع هـذه العقـد النفسية التي ينطوي عليها المتخلـف في علاقتـه بالمتقـدم، والتـي تـؤدي إلى أستجابات عصابية في حالات كثيرة ولم تنحل بعد في مرحلة إيجابية تتـوازن فيها الـدوافع المتناقـضة، أو المتعـارض، اعنـي اسـتجابات تتقلـب مـا بـين المواقف الحديّة وتنهي، إما إلى الرفض المطلق، أو القبول المطلق للمعايير، أو التمثيلات أو الصور المفروضة من الأعلى على الادنى"[1]، لأنـه مـا فـرض على الأدنى في زمن القوة، والسيطرة العسكرية، لا يمكن ان يـستمر في هـذا الزمن، لذلك ينظر لهذه على أنها صـراع حـضارات، أو صِدام حـضارات بحسب (صامويل هنتجتون في تواصل للرؤى الغربيـة التـي تفـرض عـلى المهمش حضارياً.

إن هذا الصـراع النفسي الذي تعيشه الشعوب بين العودة، والحفاظ عـلى الهوية الثقافية المحلية، والتعايش بسلام مع الثقافات الاخرى، ومنها الغربية صاحبة الإمكانات التقنية الهائلة التي يسوّق لها في أغلب المحافل العالمية، أو التصادم مع المركز العالمي، من أجل التنـافس معـه حـضارياً، حتـى تكـون هناك فرص متساوية للحياة، وما هذه الحروب التي تحصل وتملأ الأرض إلا ردات فعل لما هو مفروض على الادنى، وما هذا التطرف الحاصـل اليـوم في العودة إلى الاسلاف، إلا صورة أريد لها ان تكـون حـاضرة، حتـى يقـال إن الصـراع هو بين ثقافة، وحضارة متقدمة، وأخرى متخلفـة، وهـذا التوجـه من المركزية الغربية، هو ليس موجه فقط للأخر الـذي يقـع خـارج أسـوار الحضارة الغربية، ومفاهيمها المتمركزة في اللوغوس الغـربي، بـل هـو ايـضاً

1- عصفور جابر الهوية الثقافية والنقد الادبي القاهرة الهيئة المصـرية العامة للكتاب ٢٠١٠ ص٣٩٤.

موجه نحو أفراد المجتمعات الغربية لتأكيد اختلافها عن الآخر الشرقي، وهذه الممارسات لها سياقاتها في تشكيل العقل الغربي بصورة ممنهجة ومستمرة، أي ان هذه الممارسات "لا تنطبق في السيطرة على الخطاب بوصفها ممارسة اجتماعية فحسب بل تنطبق أيضاً على عقول الذين يُتحكّم بهم، أي التحكم بمعرفتهم، وآرائهم، واتجاهاتهم، وأيديولوجياتهم، وكذلك تمثيلاتهم الشخصية، أو الأجتماعية، وبصورة عامة قد تكون السيطرة تعني – ايضاً – السيطرة غير المباشرة على الأفعال"[1] وهذا ما يجعل عملية البناء المؤسساتي في الأنظمة السياسية، والاقتصادية الغربية تقوم على استطلاعات الرأي العام تجاه المواقف المعينة، ولاسيما في العصر الحالي على النظرة للآخر الشرقي، وبالأخص الإسلامي، واستغلال ما يحرك من صور كولونيالية قديمة قائمة على أوصاف عدائية متجددة على وفق الحرب على الإرهاب، والمعنى القديم المطابق للإرهاب في العقل الغربي، هو الإسلام، كما هي في ذاكرة الحروب الصليبية وهذه النظرة وغيرها هي من شّكل الذاكرة الغربية المركزية، وخطاباتها الكولونيالية في الثقافة، لذا فأن صورة المركزية العالمية ثقافياً هي قائمة على مشروع بعيد المدى، أنتج في مؤسسات متعددة المسميات، لكنها مشتركة الأهداف، والغايات، في ايجاد مساحات معرفية تستطيع أن تمارس من خلالها رغباتها في السيطرة والإخضاع، لأن "المركزية الأحادية السياسية والثقافية للمشروع الكولونيالي كانت نتيجة طبيعية لتقاليد العالم الأوربي الفلسفية وأنساق التمثيل التي أضفت عليها تلك التقاليد امتيازاً وقد اسفر

1- دايك توين فان الخطاب والسلطة ترجمة غيداء العلي القاهرة المركز القومي للترجمة ٢٠١٤ ص٥٤.

ذلك في المقام الأول عن انتاج ممارسات الخضوع الثقافية التي أعتبرها أحد نقاد ما بعد الكولونيالية (انكماشاً ثقافياً)"[1] خلفته الأفعال الكولونيالية ضد الشعوب التي وقعت تحت السيطرة والخضوع لها، مما اسهم في بداية الأمر في توليد صور سلبية قامت بالتركيز عليها في البناء الاجتماعي الاخلاقي لهذه الشعوب، وبالتركيز على الجوانب السيكولوجية من خلال توظيف بعض المفاهيم التي أصبحت ملازمة للهوية المحلية ثقافياً، ومن هذه المفاهيم المهمة، هي تأكيد معنى الاستلاب والابتعاد عن الذاتية، ما يولد إنفصال، وإنفصام، عن الشخصية وإرثها الثقافي والحضاري، الذي يستند عليه الوعي الفردي والجمعي في أي مجتمع قائم على بناء العلاقة الإيجابية مع جذوره، لكن الفكر الكولونيالي عمل على حصول هذا الإنفصال حتى يتمكن من بناء قاعدة فكرية وأخلاقية جديدة تجعل من الوضع الثقافي الأصيل وضع مستلب وخارج عن الأصلانية[2]، من خلال تهديم الصور الأجتماعية والثقافية المرتبطة بأهم الموروثات ودلالاتها في تشكيل الوعي الوطني والقومي وحتى القيم الإنسانية المشتركة مع المجتمعات الإنسانية الأخرى لأن مبدأ الاستلاب والابتعاد عن الذاتية يجعلان من الفرد يعيش حالة اغتراب ذاتي مع من حوله من المؤسسات الوطنية وقيمها التي قام عليها المجتمع، وبالتالي يتحول هذا الإستلاب إلى مرحلة من التشكيك، واليأس، من الوضع الراهن الذي يعيشه الفرد في هذه

1- اشكروف بيل غاريت غريفيث هيلين تيفن الرد بالكتابة ترجمة د شهرت العالم بيروت المنظمة العالمية للترجمة ٢٠٠٦ ص ٣١ – ٣٢.

2- ينظر الساعدي محمد كريم الاشكالية الثقافية لخطاب ما بعد الكولونيالية دمشق افكار للدراسات والنشر والتوزيع البصرة مكتبة الآداب والفنون ٢٠١٦ ص ٧٧ – ٧٨.

المؤسسات ومدى تأثيرها عليه في التواصل المعرفي والاجتماعي والنفسي مع محيطه وبيئته الثقافية، وهذا ما ساعد وسهل عمل التغلغل الثقافي للعالمية، ومركزيتها في الثقافات المحلية وأصبح ما هو ثقافي عالمي مرغوب أكثر من المحلي مما أدى إلى السيطرة الثقافية، وممارسة التهميش، الذي أخذ صور ثلاث كان للآداب والفنون وغيرها من وسائل التعبير نصيباً مهماً في السيطرة وإخضاع الثقافات الأصلانية ومن "أولى هذه، صور التهميش الذي يتقلص بالحضور، ويدني به إلى حال أقرب إلى الغياب، وثانيتها اختيار ما لا يخلف في الوعي الثقافي العام سوى الاوهام التي يراد تثبيتها والإبقاء على شيوعها، وثالثتها رفض دعم ترجمة الآداب المهمشة، والأنصراف عن نشر المترجم منها على اوسع نطاق، وذلك جنباً إلى جنب، وتضييق دائرة التعريف بهذه الآداب إلى أبعد حد"[1] تجعل من الثقافات المهمشة تعيش العزلة المعرفية خارجياً من خلال السيطرة على منافذ الترويج الثقافي، وداخلياً من خلال جعل المتمين لهذه الثقافات يبتعدون عنها شيئا فشيئاً، مما يولد الأغتراب الداخلي عن الثقافة الأم / الثقافة الأصلانية صاحبة الهوية المحلية التي يهدف الفكر الكولونيالي إلى التخلي عنها لصالح الثقافات الاخرى.

إن خطابات الرد الثقافي مارست افعال المغايرة ضد التهميش الثقافي وتغييب الهوية الأصلانية، لأن المهمة التي وجدت من أجلها هذه الخطابات هي إعادة بعث الحياة في هكذا أنواع ثقافية وأدبية وفنية، كان لها الأولوية في تأكيد الهوية الوطنية، وإعادة الثقة للمواطن الأصلاني، بمثل هكذا ممارسات تعيد اليه روح الانتماء إلى تراثه ولغاته التي تعد بمثابة حلقة الوصل مع

1- عصفور جابر المصدر السابق ص٤٠٧.

الجذور الثقافية لمثل هكذا ممارسات، حتى تجعل من التهميش الثقافي لها داخلياً وخارجياً يقل في ضغوطه وممارساته على الهويات الوطنية، وهنا يأتي دور خطابات الرد الثقافي لنظرية ما بعد الكولونيالية[1*] والذي يهتم بتقصي "وتطور إقتراحات حول الأثر الثقافي للغزو الأوربي على المجتمعات المستعمرة، وطبيعة استجابات تلك المجتمعات (...) وتتعلق نظرية ما بعد الكولونيالية بمدى أوسع من الإنشغالات الثقافية: اثر اللغات الإمبريالية على المجتمعات المستعمَرة، تأثير (الخطابات الكبرى) الأوربية كالتاريخ والفلسفة، طبيعة وسياقات التعليم الكولونيالي، والروابط بين المعرفة الغربية والسلطة إنها تتعلق بالتحديد باستجابات المستعمرين: والصراع للسيطرة على التمثيل الذاتي"[2] للشعوب المهمشة في ساحة الحضارة العالمية، إذ سعت ما بعد الكولونيالية من خلال خطاباتها إلى البحث والتفتيش بين ثنايا الخطابات الكبرى الكولونيالية، من أجل زعزعة، وتحريك، تمركزها

1- ما بعد الكولونيالية هي لغة مقاومة "التمثيل الثقافي المتفاوتة والامتكافئة المنخرطة في نزاع على السلطة السياسية والاجتماعية ضمن النظام العالمي الحديث والمنظورات ما بعد الكولونيالية تنبثق من الشهادة الكولونيالية التي تقدمها بلدان العالم الثالث وخطابات (الأقليات ضمن التقسيمات الجغرافية والسياسية إلى شرق وغرب شمال وجنوب، وهي منظورات تتدخّل في تلك الخطابات الإيديولوجية التي طلعت بها الحداثة وحاولتا تضفي (معيارية هيمنة على ما بين الأمم والأعراق، والجماعات والشعوب من تطور متفاوت وتواريخ متباينة غالباً ما تكون في وضع غير مؤات وهي منظورات تصوغ ما تقوم به من ضروب إعادة النظرة النقدية في قضايا الإختلاف الثقافي والسلطة الأجتماعية، والتمييز السياسي كيما تكشف عن لحظات التناحر والتجاذب ضمن (عقلنات الحداثة" المصدر بابا هومي ك موقع الثقافة ترجمة ثائر ديب الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ٢٠٠٠، ص٢٩٦.

2- اشكروفت بيل بال اهلواليا ادوارد سعيد مفارقة الهوية دمشق نينوى والنشر والتوزيع ٢٠٠٢، ص ٢٥.

وتموضعاتها حول المبادئ الأساسية التي قام عليها اللوغوس الغربي في تدوين الصور النمطية للآخر المغاير لها على صفحات هذه الخطابات، ومدى أهليته في تمثيل نفسه ذاتياً، ووصف عجزه عن أداء أدواره الثقافية، للبحث عن هذه الأوصاف النمطية التي عملت خطابات الرد المغايرة فيما بعد الكولونيالية على متقابلات يستطيع الأصلاني أن يعيد انتاج هويته الأصلانية، ومعرفة مدى حركة التهميش التي وقعت عليه، وبدأت حركة أخرى هي البحث في الفضاءات المهجنة التي عملت الثقافة الأعلى على إنتاجها، وتذويب ما هو ذاتي ومحلي فيها لصالح الثقافة الأعلى المسيطرة.

إن العمل على إعادة انتاج الهوية الثقافية يأتي من خلال البحث والتقصي للامساك (بناصية التهميش المفروض عليه ويجعل من التهجين والتوفيقية مصدراً لإعادة التعريف الأدبي والثقافي ان نصوص ما بعد الكولونيالية بإفراطها في تدوين ظرف (الآخرية) إنما تؤكد مدى تعقيد (الاطراف) المتقاطعة بوصفها المادة الفعلية للخبرة، لكن النضال الذي يقتضيه ضمناً هذا التأكيد - (إعادة تعيين موضع) نص ما بعد كولونيالية - يتمركز على محاولة الأطراف السيطرة على عمليات الكتابة"[1] التي يمكن أن تعيد صياغة الخطابات الكبرى، وهنا الكتابة لا تقتصر على التدوين في الصفحات والنقش على المطويات، بل تأخذ الكتابة بعداً أخر بحسب مفهوم (جاك دريدا) لها فهي تدخل في أشكال الحياة الابداعية ومنها السينما والمسرح والتلفزيون وغيرها، لأن معنى الكتابة هو ما يسطره المبدع من أعمال يريد بها أعادة كتابة تاريخ الاشياء، فالكتابة اخذت بعداً أكبر من بعدها التدويني في الصفحات.



1- اشكروفت بيل الرد بالكتابة المصدر السابق ص ١٣٩ .

إنَّ مجالات ما بعد الكولونيالية متعددة ومتنوعة البحث في الآثار الكولونيالية على الشعوب، وهذا التعدد في المجالات جعل من خطابات المغايرة تأخذ أبعاد أوسع في مناقشة الظاهرة الكولونيالية، وهنا يرصد (دوغلاس روبنسون) هذه المجالات في كتابه (الترجمة والإمبراطورية وكما يأتي:

١- دراسة مستعمرات أوربا السابقة منذ استقلالها، أي كيفية استجابات شعوبها للإرث الكولونيالي ثقافياً.

٢- دراسة مستعمرات أوربا السابقة منذ أستعمرها، أي الكيفية التي استجابت بها الشعوب المستعمرة للإرث الكولونيالية ثقافياً.

٣- دراسة جميع الثقافات المجتمعات البلدان الأمم من حيث علاقات القوة التي تربطها بسواها من الثقافات، أي الكيفية التي أخضعت لها الثقافات المفتوحة لمشيئتها.

ومن خلال هذه المجالات الثلاثة يصف (دوغلاس) حقول العمل فيها بحسب رأي المشتغلين فيها إلى ثلاثة أنواع من الدراسات ما بعد الكولونيالية وهي: دراسات ما بعد الأستقلال من خلال دراسة التاريخ القريب لثقافات ما بعد الكولونيالية معينة، و(دراسات ما بعد الاستعمار الاوربي) من خلال مقاربة تفيد الأوربيين المناهضين للهيمنة، و(دراسات علاقة القوة) من خلال دراسة رأي المنظرين الثقافيين الذين يتركز اهتمامهم على إبراز علاقات القوة بين المستعمِر والمستعمَر[1].

1- ينظر: روبنسون، دوغلاس: الترجمة والإمبراطورية: نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، ترجمة: ثائر علي ديب، دمشق: دار الفراقد للطباعة والنشر والتوزيع، ط ٢، ٢٠٠٩، ص ٣١ - ٣٤.

إنَّ هذه الأنواع الثلاثة من الدراسات ما بعد الكولونيالية شكلت القاعدة الفكرية لخطابات المغايرة ضد الأفعال والممارسات التي قامت بها السلطات الكولونيالية؛إذ أخذت هذه الخطابات بالبحث في أغلب مجالات المواجهة والمجابهة الثقافية، ومن هذه المجالات التي نركز عليها في كتابنا هذا، هي الفنون، ولاسيما الفنون الأدائية التي لها مدخليه مهمة في نقد الفكر الغربي بصورة عامة، والفكر الثقافي الكولونيالي بصورة خاصة، من خلال مقاومة الأفكار التي أتجهت في جوانب مهمة من العمل الفني على التمركز الغربي ثقافياً وفنياً، وهنا يرى (سعد البازعي) في كتابه (الأختلاف الثقافي أن التيارات الثقافية في العالم التي استهدفت التمركز الثقافي الغربي إنصب أهتمامها على ثلاثة محاور هي:

١- التمركز الأوربي (الغربي) في مفاهيم مثل التنوير وغيرها، التي ساهمت في توسع التغلغل الثقافي، وهذا النقد أتى من مفكري مدرسة فرانكفورت (أدورنو وهوركهايمر).

٢- فكر ما بعد الحداثة، ونقد الحداثة التي أوجدت مشكلات عدة على المستويات الأقتصادية والسياسية والثقافية وغيرها.

٣- النقد ما بعد الكولونيالي، الذي صدر من مفكري ونقاد الحركات الثورية في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية، وبعض الدارسين في اوربا من هذه الاصول[1].

وفي النقطة ثالثاً يبرز دور المفكر الأمريكي ذو الأصول العربية (الفلسطينية) (أدوارد سعيد)، وما قدمه من مؤلفات ساهمت في نقد الفكر

1- ينظر البازعي سعد الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ط ٢ ٢٠١١، ص ٩٨.

الثقافي الكولونيالي، ومنها كتاب (الإستشراق) وكتاب (الثقافة والإمبريالية) وكتاب (السلطة والسياسة والثقافة)، وغيرها من المؤلفات التي حملت معها قضية الفكر الكولونيالي، وأثره على الثقافات المهمشة، ومنها (الشرق الاوسط). وتناول (سعيد) في مؤلفاته جوانب النقد الفني لعدد من الاعمال الغربية التي كان لها دور في الترويج لثقافة التمركز الغربي، ومن بين هذه الاعمال (الكوميديا الالهية - دانتي) ورواية (توقعات عظيمة - لتشارلز ديكنز) و(روبنسون كروزو- لدانيال ديفو وأعمال مسرحية مثل مسرحية (الفرس - اسخيلوس) ومسرحية (عطيل - شكسبير)[1].

إنَّ الفنون بمختلف أنواعها ساهمت ايضاً في حركة النقد للإرث الكولونيالي وكشف ما هو مؤثر في الحركة الثقافية الغربية على البيئات الثقافية المحلية، ومن بين الفنون المسرح الذي استخدم من قبل المبدعين في نقد الثقافة الكولونيالية، والشواهد في هذا المجال عديدة، ومنها ما استخدم في داخل الفضاءات الثقافية الغربية ذاتها، ومنها ما استخدام في إخراجها وقد ذكرنا في كتابنا - الذي يحمل عنوان (الإشكالية الثقافية لخطاب ما بعد الكولونيالية المسرح انموذجاً)- العديد من هذه المسرحيات، ففي الداخل الغربي قدمت مسرحيات لـ (جان بول سارتر) مثل مسرحية (الشيخ والغانية) التي تنتقد التعامل مع (الزنوج) ومسرحية (أنشودة انغولا) لـ(بيتر فايس)، ومسرحية (أنظر خلفك في غضب) لـ (جون ازبورن) ومسرحية (كل أبناء الرب لهم اجنة) لـ (يوجين أونيل). أما في

1- للاستزادة مراجعة سعيد ادوارد الاستشراق ترجمة كمال ابو ديب بيروت مؤسسة الابحاث العربية ط ٦ ٢٠٠٣ وينظر كذلك سعيد ادوارد، الثقافة والامبريالية ترجمة كمال ابو ديب بيروت دار الاداب ط ٣ ٢٠٠٤.

خارج الفضاءات الغربية فقد قدمت مسـرحية (Vincent O. Sullivan) وتتناول موضوع السكان ألاصلانيين في أستراليا ومعاناتهم مع المستعمرين، ومسـرحية (ساندي لي) وتتناول صورة الأبتزاز الجنسي، ممثلاً بصورة امـرأة تمثل قارة (آسيا) وتخضع للرجل الغربي الأبيض[١].

إنَّ هذه الأعمال المسـرحية، وغيرها، كان هدفها الرد الثقافي بالـضد مـن الخطابات الكولونيالية، والهدف الأساسي لهذا الـرد، هـو المغـايرة للأفعـال الكولونيالية، وتفكيك ما هو مخفي حتى تتضح النوايا مـن وراء الإسـتغلال الثقافي للإنسان المهمش، الذي وقع تحت تأثير ثقافة مؤدلجة تعمل من أجـل جعل الشعوب تغادر كلما هو أصيل ثقافياً لصالح البديل الثقافي، وما ينتجه من هيمنة تشوه المحلي لـصالح العـالمي، وإخـضاعه تحـت سـلطة المركزيـة الثقافية، لذلك فالهدف الأسـمى للمـسـرحيات مـا بعـد الكولونياليـة هـو كشف التعمية الثقافيـة التـي تمـارس ضـد الثقافـات الرافـضة للمرويـات الكبرى للخطاب الغربي ومركزيته، فالمـسـرح كفعـل درامـي هدفـه أيـضاً إعادة هذه المرويات الكبرى، ولكن بـصورة مغـايرة للروايـة الرسـمية، أي إعادة رواية "الجانب الآخر من قصة البـيض الغـزاة وذلـك بغيـة مناهـضة الرواية الرسمية للتاريخ والمحفوظة في النصوص الإمبريالية، وكما هو الحال مع الرواية التي قدمها المستعمر Coloniser للتاريخ فان لغته ايـضاً شـغلت وضع السيادة، وهـو الوضـع الـذي يجـب مـسائلته وتفكيكـه كجـزء مـن مشـروع تفكيك الاستعمار"[٢] وفكر الكولونيالي ثقافياً وفنياً.

1- ينظر الساعدي محمد كريم المصدر السابق ص ١٢٠ - ١٤٧.

2- جيلبرت هيلين جوان تومكينز الدراما ما بعد الكولونيالية ترجمة سامح فكري القاهرة اكاديمية الفنون الجميلة ٢٠٠٠ ص ١٨ - ١٩.

إنَّ هذا الكتاب الذي جعلنا له عنوان (الرد بالجسد وخطابات أخرى) وهو الكتاب الثاني بعد كتاب (الاشكالية الثقافية لخطاب ما بعد الكولونيالية) الذي يتناول نقد الكولونيالية ثقافياً من خلال خمسة خطابات تتناول خمسة رؤى هي (الرد بالجسد، ودراماتيك الاستشراق، وفاعلية الخطاب النقيض، الغيرية، والإرهاب الفكري) وهذه الرؤى هي جزء من عالم أوسع في النقد للفضاءات الثقافية الكولونيالية، ومن الممكن ان ندونها مستقبلاً في مداخلات أخرى في مجال النقد ما بعد الكولونيالي، عسى أن تسهم هذه الخطابات الخمسة في رفد الدارسين في مجال الفنون المسرحية لتوسيع آليات التحليل والتفكيك، ونحن نعيش في زمن استعماري من نوع آخر، ألا وهو الاستعمار الثقافي لوطننا العربي وتحت مسميات اخرى، وأفعال كولونيالية جديدة وهي امتداد للإرث الكولونيالي القديم.

مصادر المقدمة

١- اشكروفت بيل بال اهلواليا ادوارد سعيد مفارقة الهوية دمشق نينوى والنشر والتوزيع ٢٠٠٢.

٢- اشكروفت بيل جاريث جريفيث هيلين تيفين دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسة ترجمة احمد الروبي ايمن حلمي عاطف عثمان القاهرة المركز القومي للترجمة ط١ ٢٠١٠.

٣- اشكروفت بيل جاريت جريفيث هيلين تيفن الرد بالكتابة ترجمة د شهرت العالم بيروت المنظمة العالمية للترجمة ٢٠٠٦.

٤- بابا، هومي. ك: موقع الثقافة، ترجمة: ثائر ديب، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠.

٥- البازعي سعد الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ط ٢ ٢٠١١.

٦- جيلبرت هيلين جوان تومكينز الدراما ما بعد الكولونيالية ترجمة سامح فكري القاهرة اكاديمية النون الجميلة ٢٠٠٠.

٧- دايك توين فان الخطاب والسلطة ترجمة غيداء العلي القاهرة المركز القومي للترجمة ٢٠١٤.

٨- روبنسون، دوغلاس: الترجمة والإمبراطورية: نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، ترجمة: ثائر علي ديب، دمشق: دار الفراقد للطباعة والنشر والتوزيع، ط ٢، ٢٠٠٩.

٩- الساعدي محمد كريم الاشكالية الثقافية لخطاب ما بعد الكولونيالية دمشق افكار للدراسات والنشر والتوزيع البصرة مكتبة الآداب والفنون ٢٠١٦.

١٠- سعيد ادوارد الاستشراق ترجمة كمال ابو ديب بيروت مؤسسة الابحاث العربية ط ٦ ٢٠٠٣.

١١- سعيد ادوارد، الثقافة والامبريالية ترجمة كمال ابو ديب بيروت دار الآداب ط٣ ٢٠٠٤.

١٢- عصفور جابر الهوية الثقافية والنقد الادبي القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٠.

١٣- ماتلار آرمان التنوع الثقافي والعولمة تعريب أ.د خليل احمد خليل بيروت دار الفارابي ٢٠٠٨.

الفصل الأول

الــرد بالجســد

على الحضور الكولونيالي

الجسد ساحة ثقافية، واجتماعية، وسياسية، وأخلاقية، ودينية، وعرقية وغيرها من المدلولات التي يحتويها بدلالاته المختلفة، وإشاراته المتنوعة، في رسم مساحات الرد على ما هو معلن تارة، وما هو مكبوت تارةً أخرى الرد عما هو حاضر في أبعاده المختلفة، ومنها البعد الكولونيالي ذي الدوائر المتعددة في السيطرة والقمع والاستباحة ضد الآخر، وفي هذا الجزء من الكتاب نتناول خطاباً من نوع آخر، هو خطاب الجسد كردة فعل ممنهج تجاه الاخضاع الممنهج أيضاً للأجساد المهمشة، والتي جعل منها المركز في دائرة الخارج من الحضارة والثقافة العالمية، بل جعل من هذه الاجساد كقطع ديكورية في عروضه التي تبجل الإمبراطوريات الغربية، كما هو الحال في العروض المسرحية المقدمة في شرق آسيا التي جعلت من المؤدين للحركات الطقسية في جزيرة بالي كخلفية ديكورية تشير إلى معنى السيطرة والتحكم بالأجساد، وعرضها في الخلفية المشهدية كدلالة إلى الاخضاع على وفق المنهج الكولونيالي الذي تمت ممارسته في شرق آسيا، ولاسيما على سكان هذه الجزيرة، وهنا ينقل لنا كتاب (الدراما ما بعد الكولونيالية) في صورة هذه الممارسة الإخضاعية، وتفسيراتها على وفق السيطرة، والتحكم، والنظرة الاستعلائية في نقل الحدث الدرامي لإحدى مسرحيات شكسبير، وهي مسرحية (العاصفة) ذات الطابع المتسم بصورة البطل الكولونيالي الذي يحكم الجزيرة ويغير ملامحها اجتماعيا بعدما كان يعيش حياة مختلفة تماماً قبل مجيئه للجزيرة، وفي هذه المسرحية "يرسم من خلالها شكسبير الصورة الاستعمارية والخطاب الكولونيالي المتفوق على الآخر الأصلاني، إذ يركز فيها على مفاهيم كولونيالية تعتمد على مبدأ الدافعية في ايجاد مساحات اخرى

تتحول إلى ملكية استعمارية تنزع ثقافتها الاصلية لتقدم بثقافة اخرى إلى العالم الجديد""[1]. تجد هذه الصورة الشكسبيرية صداها وتطبيقاتها من خلال سكان غير أصليين استوطنوا استراليا، وجعلوا منها حاضرة لهم وأصبحوا يتمتعون بكل ما فيها من خيرات وثروات صارت ملكا للاستعمار وأفكاره الكولونيالية، وأتسع نشاط هذه المجموعات من الاستراليين البيض ليشمل مساحات اخرى من اسيا، ومنها (بالي) التي قدمت فيها مسرحية (العاصفة)، وتنقل لنا (هيلين جيلبرت) الآتي "هنا معالجة اخرى للشفرات الادائية لمسرحية (العاصفة) وهي معالجة اشكالية على نحو أكبر من سابقاتها قدمت هذه المعالجة عام ١٩٨٧ في (بالي Bali) وأخرجها (ديفد جورج وسيرجي تامبالسي وقام بأدائها طلبة استراليون (...) وإذا أخذنا في الاعتبار أن الممثلين الاستراليين قاموا بأداء كل الادوار الرئيسة بينما (بالي) (المكان والسكان) لم تكن سوى خلفية مشهديه للفعل الدرامي، يمكن القول ان العرض كان يميل إلى تعزيز وترسيخ بعض البنيات التراتبية التي يضمرها نص شكسبير""[2] والتي لا تزال تعمل على وفق التأسيس الكولونيالي والتراتبية الاستعمارية حتى بعد ان قلت وأنحسرت الدائرة الاستعمارية في القرن العشرين، فالعرض قدم في تسعينيات القرن الماضي، لكن النظرة ما زالت قائمة بين الغرب والشرق، وبين المركز والهامش، وبين الجسد الذي يشكل هو الشخصية البطلة الذي يتصدر المشهد الادائي، وبين الهامش، أو

1- الساعدي محمد كريم الاشكالية الثقافية لخطاب ما بعد الكولونيالية دمشق افكار للدراسات والنشر والتوزيع البصرة دار الآداب والفنون ٢٠١٦ ص ٩٤.

2- جيلبيرت هيلين وجوان توميكينز الدراما ما بعد الكولونيالية النظرية والممارسة ترجمة سامح فكري القاهرة مطابع المجلس الاعلى للاثار ٢٠٠٠ ص ٤١ - ٤٢.

الشخصية الثانوية التي تصبح في العرض جزءاً من الخلفيات التي لا تكاد ترى إلا بعد ان يصبح ظهورها ضرورياً لتبرير مكانة البطل الكولونيالي.

إنَّ الجسد على وفق المنظور ما بعد الكولونيالي يصبح مكاناً ابعد من طبيعته المادية، وملامحه، التي يشير بها إلى انتماء ضيق، فهو في حد ذاته يشكل ساحة للتمثيل، الذي يعد في كثير من الاحيان تمثيل اعرق وأكثر بعداً من الطبيعة العادية، فهو في التصورات ما بعد الكولونيالية يعد حيزا "يمكن كتابة وقراءة خطابات متضاربة فيه، فهو بشكل خاص، نص مادي يبين كيف (تُحس) الذاتية بوصفها مادية ودائمة بشكل حتمي، أيا كانت طريقة صياغتها في واقع الامر من حيث انها تذكرنا بان القوى الخطابية للقوة الامبريالية تعمل على الناس ومن خلالهم وتقدم علاجاً جاهزاً للنزوع إلى تجريد الأفكار من سياقها الحي"[1] إلى سياق آخر بعيد عن واقع الاجساد ذاتها، وهنا يشكل التضارب صراعا يضطر فيه العديد من المكبوتات في مواجهة الحضور المسيطر والمهيمن الذي يعمل على إعادة صياغة هذه الأجساد والأفكار التي تسيطر عليها بعدة طرق، ومنها وصفها بأنها لا تشكل في ساحة الحضور العالمي ومركزيته سوى هامش مكمل، وليس جزءاً مؤسساً، وكذلك فأنها على وفق منظور التراتبية، سيكون واقعاً تحت تأثير الماضي البعيد عن الريادة والقيادة، بل بعيد عن العقل والتعقل، فهو يخضع تحت الخرافة والسحر الذي أصبح جزءاً من الكيان المسيطر على هذه الأجساد سابقاً، لذلك فان إبعادها عن سياقاتها الحية، أي إبعادها عن واقعها إلى صورة أخرى مفترضة يجب السير فيها.

1- اشكروفت بيل جاريت جريفيث هيلين تيفين دراسات ما بعد الكولونيالية ترجمة احمد الرويي ايمن حلمي عاطف عثمان القاهرة المركز القومي للترجمة ٢٠١٠ ص ٢٨٠ - ٢٨١.

سنركز في خطاب الرد بالجسد على الحضور الكولونيالي على نقطتين هما:

اولاً: الجسد والتشكيل الثقافي في الدراسات ما بعد الكولونيالية.

ثانياً: الجسد في ضوء التشكيل المسرحي وآليات الرد على الحضور الكولونيالي.

اولاً: الجسد والتشكيل الثقافي في الدراسات ما بعد الكولونيالية.

١- التمثيل الكولونيالي للآخر (اخضاع الجسد)

إنَّ التصور الذي رسمته الدراسات ما بعد الكولونيالية للجسد في ضوء المنظور الاستعماري، والتمثيل الكولونيالي، واشتغالاتها في صياغة البناء النفسي، والاجتماعي، والسياسي، للأجساد في العالم الثالث، أو العالم الذي يبعد عن المركز، مركز الحضارة الانسانية كما رسمتها القوى المتباينة والمتفاوتة بين (الشرق الهامش والغرب المركز)، فان هذا البعد التمثيلي للجسد الشرقي أتى من خلال ما وضع للشرق من خارطة فيها الثنائيات المتقابلة مع الغرب في مجال البناء الثقافي، وهذا ما جعل مفهوم الجسد يأخذ وجوده المادي والمعنوي من وجود المكان الذي يمثله والزمان الذي تتغلغل في داخله الأفعال التي تحيل المتلقي / القارئ للفكر الغربي في هذه التباينات، التي وجدت في الذهنية الغربية ذات المخيال البعيد عن الواقع الفعلي، والحضاري للشرق وأبناءه، لذلك فقد استندت هذه التصورات على مفهوم التمثيل الذي تكون من "إعادة بناء الشرق بعيداً عن واقعه ووفق مسلمات ذهنية غريبة عن ذلك الواقع يراد لها أن تحتل موقع الحقيقة الواقعية مستبعدة الواقع التاريخي والنفسي للأمم الشرقية ومستبدلة اياه بصورة

خيالية أبتكرتها مخيلة الانسان الغربي ورسمتها ريشة قلمه معيداً بذلك ترتيب الوقائع والأحداث بالطريقة التي ترضي غروره وإحساسه بالفوقية، وبتعبير آخر أنها أسطرة للشرق من قبل الذهن الغربي"[1]، الأسطرة التي جعلت من كل شيء في الشرق وشعوبه يقع تحت الرسم الكولونيالي من حيث الافعال والأقوال والسلوكيات وتصور الثقافة الشرقية الغارقة بالخرافات والبلادة والكسل، الذي لم ينتج سوى دكتاتوريات على مر التاريخ الانساني، ولذلك كان لا بد من ان يعاد رسم صورة الشرق، وإعادة بناء سلوكيات ابنائه وصناعة أجسادهم بطريقة جديدة تتلاءم مع الفكر الغربي وتطلعاته في دمج هذه الاجساد بالحضارة العالمية، والاعتماد على (الثبات) في انتاج هذه الصور الكولونيالية في صناعة لشرق الجديد؛ اذ "يمثل اعتماد الخطاب الكولونيالي على مفهوم (الثبات) في البناء الأيديولوجي للآخرية سمة هامة من سماته والثبات بوصفه دالول الاختلاف الثقافي التاريخي العرقي في خطاب الكولونيالية، هو نمط متناقض من أنماط التمثيل: فهو يتضمن معنى الصلابة والنظام الذي لا يتغير، كما يتضمن أيضاً معنى أختلال النظام والتفسخ والتكرار الشيطاني ومثل الثبات فان الصورة النمطية التي تمثل استراتيجيته الخطابية الكبرى في شكل من المعرفة وتعيين الهوية يترجح بين ما هو (في مكانه) على الدوام معروفٌ مسبقاً وبين تكراره على نحو قلق"[2] هذا القلق الذي جعل من

1- الجابري صلاح تفكيك الاستشراق بنغازي المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الاخضر ٢٠٠٥ ص١٩.

2- بابا هومي ك موقع الثقافة ترجمة ثائر ديب الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ٢٠٠٦ ص١٣٥.

الرد قابل للتطبيق على الثبات في تلك الصور النمطية للأجساد الشرقية المغايرة للبناء المفاهيمي في المخيال الغربي.

إنَّ المخيال الغربي بمفاهيمه الكولونيالية عمل على بناء الأجساد الشرقية على وفق عملية تهجين وترويض لها حتى تتماشى مع البنى الفكرية الجديدة التي يجب أن يسير عليها العالم وثقافته المتعالية، والتي ترجع في تصوراتها ومعاييرها ومقاييسها للذاكرة القديمة المتجددة بأفعال التحيز الكولونيالي التي ملأت على وفقها صور نمطية تستعرض الاختلاف الثقافي والإنساني بين الطرفين، فالتهجين يأخذ مداه من خلال سلب الذاكرة التي قامت عليها حضارات الشعوب وثقافاتها بأخرى قائمة على "بناء شخصية المستعمَر بأسلوب يجعلها شخصية تعاني من التهجين والغموض والتذبذب والخوف والطاعة، أي انتاج وإعادة وإنتاج المستعمر (التكرار حسب لغة هومي بابا)، أذن فالتهميش جزء لا يتجزأ من هيكل الأستعمار ذاك، علماً إنه بأفتراض غيابه ورحيله، فإن هذا المستعمر وهذا الهامش سيصبح بمثابة مكون فاعل في بناء واقعه الاجتماعي"[1] الذي صيغ بشكل جديد من قبل القوة الثقافية ذات الهيمنة العالمية التي لا تسمح بالعودة إلى التراث والأثر الثقافي المحلي، بل يكون هذا الإرث المحلي من ثقافة وسلوكيات تحدد هوية الأنتماء إلى الأصل بعيداً عن واقعه بسبب التهجين والأندماج والأنزياح الثقافي، فهو ثقافة جديدة تمتلك السيطرة والوسائل الحديثة القادرة والقاهرة لمفهوم العودة إلى الأصل، لذلك فإن على أبناء الحضارة الأصلانية العمل والبحث بأساليب جديدة تقوم على تقويض المفاهيم الأستعمارية وبنياتها

1- بو جنال محمد الفلسفة السياسية للحداثة وما بعد الحداثة بيروت التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠١٠ ص ٩١ - ٩٢.

الكولونيالية، هذه البنيات التي ركزت على القطب الواحد في الحضارة وحولت العالم إلى قيادة وتبعية، وهذه التبعية تجعل من الأجساد التابعة دائماً تقع في مراتب أدنى، ومهما حاولت النهوض أو العمل على تعديل المراتب ستواجه بمعوقات أكبر في التعديل الثقافي على المستوى العالم، وذلك لأن "المركزية احادية السياسية والثقافية للمشروع الكولونيالي يقوم بطرق معقدة على تلك الافتراضات، وقد أسفر ذلك في المقام الأول عن إنتاج ممارسات الخضوع الثقافية التي اعتبرها أحد نقاد ما بعد الكولونيالية (انكماشاً ثقافياً)"[1] وابتعاداً عن قلب المركز وممارساته الإقصائية للأخر ثقافياً حسب الممارسات التمييزية القائمة على عدة أمور منها: الثنائيات بين الشرق والغرب، أي بين الجسد الشرقي ذات الألوان الأقل مستوى من الجسد الغربي ذو اللون الأبيض المتميز بقوته العقلية والجسدية عن الآخر الشرقي، وحتى إذا أردنا أن نراجع في الذاكرة الغربية وثقافتها وآدابها نجد أمثلة عديدة حول التمايز اللوني والفكري والفلسفي وحتى الديني، وكما في التصنيف الفلسفي الذي يجعل من الشرق، وخصوصاً الإسلامي، مجرد ناقل للفلسفة الإغريقية، وليس ذا عقل فلسفي قادر على انتاج الفلسفة، والفكر، وفي التصنيف الديني نجد أن الحروب الصليبية قامت على التمييز الديني بين الشرق الاسلامي الذي عد الشرق كافراً ومغتصباً وقاتلاً للحجاج في بيت المقدس، وفي التصنيف الأدبي نجد في مسرحيات (شكسبير) ومنها مسرحية (عطيل) ذلك التمييز اللوني بين عطيل العربي المغربي وصفاته التي لا تتلاءم مع أخلاقيات العالم الغربي والتي أدت به في

---

1 - اشكروفت بيل جاريث جريفيث هيلين تيفين الرد بالكتابة ترجمة د شعوب العالم بيروت المنظمة العربية للترجمة ٢٠٠٦ ص ٣١ - ٣٢.

النهاية للوقوع في الغيرة والتعامل بوحشية مع الزوجة البريئة ذات الاخلاقيات الغربية.

وكذلك فان الممارسات الإقصائية قائمة على استخدام القوة العسكرية في السيطرة والتغيير الديمغرافي، وبناء الخارطة السياسية ورسم الحدود الجديدة من أجل التجزئة وحتى تسهل عملية السيطرة، كلما كانت الشعوب متفرقة وضعيفة ساهمت في الخضوع للمستعمر الذي يبادر على فرض ثقافته وأخلاقياته على الشعوب، ومنها إعادة رسم سلوكياتهم، وأفعالهم الجديدة التي تتلاءم مع ثقافته المرسومة سلفاً في مجال الإخضاع، وهذه السياسة في الاخضاع العسكري هي سياسة قديمة استخدمها أسلافهم الرومان في إخضاع الشعوب الأخرى، وكما ينقل ذلك (مونتسكيو) في كتابه (تأملات في تاريخ الرومان)؛ إذ يقول: "طريقتهم نوع من الغزو التدريجي بعد فوزهم على عدو يكتفون بإضعافه يملون عليه شروطاً توهنه من دون أن يشعر بالأمر، وأن انتعش عادوا وأهانوه أهانّه أكبر حتى يصبح خانعاً خاضعاً وهو لا يعلم متى حدث ذلك بالضبط"[١] وهناك عدة طرائق يحاول المستعمر أن يخضع فيها الشعوب التي تقع تحت سيطرته ومنها المعاهدات، بحجة الحماية والسيطرة الأقتصادية من خلال معاهدات طويلة الأمد يخسر من خلالها الموطن الاصلي العديد من مقدراته لصالح المستعمر وسياسات ثقافية، لتحويل الثقافة المحلية عن أطارها الفعلي، وربطها بثقافات عالمية أكثر تطوراً وأكثر إنتشاراً، وكذلك العمل على إبعاده عن مقومات الحضارة الأصلانية، ومنها اللغة والدين وغيرها،

١- مونتسكيو تأملات في تاريخ الرومان ترجمة عبد الله العروي الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ط٢، ٢٠١٣ ص ٧٥.

وكل هذه الطرائق تسهم في تحقيق الاهداف الحقيقية، وكل هذه الطرائق تنعكس سلباً على سلوكيات وأفعال الشعوب التي تقع تحت سيطرة الأستعمار والخضوع له.

٢- الجسد وحيز الرد الثقافي

يشكل الجسد كمفهوم ما بعد كولونيالي جزءاً مهماً في الرد الثقافي للمفاهيم الكولونيالية التي أخذت بتأكيد تطبيقاتها مع استخدام الوسائل المتاحة التي أوجدها الإستعمار بصورة عامة، والإستعمار الثقافي بصورة خاصة، لذا فأن الجسد في هذه الدراسات أصبح يشكل مساحة لدراسة التعارضات بين الخطابين الكولونيالي وما بعده في هذا المجال، وهنا أصبح لمفهوم التمثيل بعد آخر عن سابقه في الإجراءات ما بعد الكولونيالية لذا "فإن لفضة الجسد كانت محورية للخطابين الكولونيالي بأنواعه المختلفة، فقد جاء في الكثير من كتابات ما بعد الكولونيالية في الأزمنة الحديثة، أن الجسد مكان حيوي للنقش فالطريقة التي ينظر بها الناس تتحكم في الطريقة التي يتعاملون بها والإختلافات الجسمانية كمكان للتمثيل، والسيطرة محورية لدى الكثير من المحللين الأوائل لتجربة ما بعد الكولونيالية لا سيما فرانز فانون (١٩٦١)"[1]، الذي نظر للعودة إلى الجذور التاريخية للثقافة الأفريقية التي كان الجسد ذا البشرة السمراء محور الطقوس فيها، رافضاً لثنائية التعامل بين الجسدين الأبيض الأوربي، والأسود الافريقي، من خلال رفض العنصرية التي كانت تروج بشكل مباشر ومكثف في لغة التعامل بين اللونين والتي تنتج عنها مفهوم الإستلاب، أو عقدة النقص المتشكلة في

١- اشكروفت بيل المصدر السابق ص ٢٧٩ - ٢٨٠.

نفسانية الشعوب الافريقية، والمنعكسة في سلوكيتهم، وأفعالهم، تجاه المركز الأوربي، لذلك تحول هذا الجسد الأفريقي إلى خادم لدى السيد الأبيض بل كان يمارس الأعمال التي لا يطيقها البشر، بل تقترب من الحيوانية، وكذلك ما نظر له كل من (أيمي سيزار والبير ميمي) في مفهوم (الزنوجة) للدفاع عن حقوق الأجساد الأفريقية المضطهدة من قبل العقل الكولونيالي، هذا العقل الذي اخترع شكل الجسد المستعَمر من خلال مواقف عنصرية، وإستلاب الوعي الثقافي للشعوب التي وقعت تحت سلطة الأستعمار[1]. إن هذه الصورة من التعامل والأستلاب عُممت على أغلب الشعوب التي وقعت تحت السيطرة الكولونيالية سواء في أفريقيا، أو أمريكا اللاتينية والشرق الادنى، أو المتوسط وغيرها من المساحات الجغرافية الواسعة التي خضعت للفكر الكولونيالي.

إنَّ الأعتماد على مبدأ المفاضلة بين الشعوب، وبين الأجساد، وحسب الأستجابة للخضوع، جعلت من عملية تدوين الثقافة الكولونيالية قابلة للتحقق في أوقات معينة، مقابل الرد في أوقات اخرى تجاه السياسات الكولونيالية للمستعمر، التي قد قسمت العالم إلى نوعين من السلوكيات والأفعال، أي إلى عرقين من الأجساد وإذا ما أخذنا تصور كل من (ماكس هوركهايمر وثيودور ف. أدرنو) في كتاب (جدل التنوير) في حقل (أهمية الجسد): "ثمة عرقان في الطبيعة؛ عرق أعلى وعرق أدنى، وتحرر الفرد الأوربي يتم بالعلاقة مع التحول الثقافي في العالم الذي حفر بعمق حفرة بين الشعوب المحررة في وقت كان الأكراه الجسدي اخذ بالتقلص فالجسد

1- ينظر الساعدي محمد كريم، المصدر السابق ص ٤٢ - ٤٦.

المضطهد يجب أن يمثل الشر بالنسبة للأدنى، والعقل الذي كان على الآخرين الوقت الكامل لتخصيصه له، يمثل الخير الأعلى"[1]. إن تصورهما يمكن أن يطبق على النظرة الكولونيالية الكونية للشعوب على وفق تقسيمات العقل القائد، والجسد التابع، العقل الذي يمثل الطابع الأوربي الغربي في التقدم والحضارة، والجسد التابع الذي يمثل الأنحطاط، والخضوع، والتبعية إلى السيد، مقابل العبد الأدنى الذي لا يفقه شيء من الحضارة الانسانية التي أوجدها السيد الاوربي صاحب الإنجازات الكبيرة، وهنا يضع (فوكو تصوره عن الطريقتين لصورة الجسد في كلا الجانبين، وهذا التصور يأخذ في النظر الجسد في حقبة الخضوع، أي أن الجسد يصبح ساحة للصراع بين الخطابين وكل خطاب منهم يعطيه (فوكو) طريقته الخاصة "الطريقة الأولى هي طريقة السلطة على الأجساد: أن لعلاقات السلطة نفوذاً مباشراً على [الجسد .بحيث تستثمره وتقنعه وتروضه وتعذبه وتجبره على تنفيذ الواجبات وعلى أقامت الطقوس وعلى إرسال علامات (...) الطريقة الثانية للسلطة هي سلطة الجسد قوة الإرادة والرغبة لديه، فاذا كانت سلطة الجسد تعارض السلطة على الأجساد فأنها بذلك تمثل مصدر كل ثورة"[2]، وكل رد على الطريقة الأولى، أي على فعاليات وسلوكيات الإكراه التي تمارسها السلطة على الأجساد، وهاتان الطريقتان توضحان اليات الخضوع والرد عليه التي يمكن أن نطبقها على الخطابين

1- هوركهايمر ماكس ثيودورف ادورنو جدل التنوير شذرات فلسفية ترجمة الدكتور جورج كتوره بيروت دار الكتاب الجديد المتحدة ٢٠٠٦ ص ٢٧٩.

2- هارلند ريتشرد ما فوق البنيوية ترجمة لحسن أحامة اللاذقية دار الحوار للنشر والتوزيع ط٢، ٢٠٠٩ ص ٢٢٥.

الكولونيالي وما بعده، اللذان أتخذ كل منهما الجسد مساحة للصراع، وحيز لترجمة الأفعال في ساحته المعرفية، وخصوصاً اذا فهمنا أن الجسد هو النص، أو العرض، أو المشروع الذي يدون عليه، وفيه ومن خلاله كل الرغبات سواء كانت رغبة السلطة الكولونيالية، أو رغبة الأنفلات منها تجاه فضاءات معرفية لا تعرف الخضوع والتبعية للمركز، بل تأخذ في نظرها البحث عن أحقية الهامش في تجسيد ذاته، والبوح عن مكنوناته، في أزمنة الأنفتاح على اكثر من ثقافة، لذلك فان سلطة الجسد مقابل السلطة على الجسد هي التعبير الأمثل لهذا الصراع.

إنَّ البحث في آليات الرد في حيز ثقافي للجسد لا بد من النظر والبحث والحفر في الحوادث التي سطرت على الخارطة المكانية للجسد، وما يمكن أن تعكسه من ملامح وعلامات جديدة من خلال الأفعال التي تمارس في ضوء الضد الثقافي لتلك الحوادث التي سطرت بشكل قسري ساهم في إبراز ملامح الخضوع والتبعية في مجال الخطاب الاول (الكولونيالي)، ومن هنا يمكن أن "نعثر فوق الجسد على أثار الحوادث الماضية لأن الرغبات والإخفاقات منه تتولد، وفيه تنعقد عراها (...) الجسد مسافة لتسجل الحوادث"[(1)] التي تحاول أن تشكل صورة الأجساد وطبيعتها في ظل الصراع بين الرغبة وبين الخضوع، بين أمل التواصل، وبين خوف الخروج من تلك الحوادث التي أصبحت ترسم ملامح الخوف، وتقولب في إطار ما رسم لها في الظهور وأبعاد الرغبات المتخفية، لذلك يدعو (فوكو) في ضوء آليات الرد على مفهوم المقاومة للقولبة التي وضع فيها الجسد، وما ترتكز

1- ولد آباه السيد التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو بيروت الدار العربية للعلوم ط2 ٢٠٠٤ ص٧٦.

عليه السلطة من أفعال في إخضاعه، فهو يرى بأن العملية في الرد تحتاج إلى أن تقوم على أسلوب بحث مغاير لما وضعته السلطة في هذا المجال، أي مجال التخضيع للأجساد، وهذا الأسلوب القائم على الرد من خلال "إعتماد أشكال مقاومة مختلفة لأنواع السلطة كنقطة انطلاق، أو باستعمالها لتشبيه آخر نقول إنه يعتمد على أستخدام المقاومة باعتبارها حافزاً يسمح بتوضيح العلاقات السلطوية وتوضيح موضع إندراجها واكتشافها نقاط أرتكازها، والطرائق التي تستخدمها، يستطيع الفرد بنظر (فوكو) على تشكيل ذاتياته بمعزل عن كل سلطة، ومن ثمة فهو قادر على التخلص من هيمنتها"[١] وهنا يكون الخلاص بالمقاومة لأساليبها بعد أن يستطيع تفكيك أهدافها ونواياها التي رسمت على الجسد، فمثلاً يعد في حاضرنا اليوم من ضمن آليات الهيمنة التي تمارس على الجسد في طريقة الملبس، أو التقليد لبعض ما يروج في إطار الثقافة العالمية، وما يقدم من خلالها من وسائل إخضاع على الجسد سواء كانت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فمثلاً وسائل الإتصال الحديثة وما أتت به الحضارة الغربية التي تعمل على إكمال مشروعها في الهيمنة وإخضاع الآخر عمدت على أن تجعل الاجساد تعيش في حالة عزلة عن ممارسة الطقوس الحياتية القائمة على التواصل اليومي بين افراد العائلة الواحدة او بين ابناء المجتمع في القرية أو المدن الصغيرة، وجعلت هذه الاجساد تحاكي العالم الافتراضي الذي بدأ يبتعد بهذا الجسد شيئاً فشيئاً عن وجوده المادي، وتأثيره في الحياة الاجتماعية والأخلاقية، وهذه واحدة من أساليب الهيمنة التي تمارس ضد الجسد، وإذا رجعنا إلى الوراء سنلاحظ

1- موسى حسين مشيل فوكو الفرد والمجتمع بيروت دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠٩ ص ١٤٥.

أن العديد من أساليب الهيمنة قد مورست ضد الأجساد الخاضعة بحجة الثقافة، والتنوير، والخروج عن عالم الخرافة ـ السحر - الذي كان غارقاً فيه الشرق، كما روجت له السياسات الكولونيالية التي مارسها المستشرق، أو الفيلسوف، أو المفكر الغربي تماشياً مع المساحات الكافية التي وفرت له، والمتزامنة مع السلطات المحتلة المستعرة للشعوب، والتي فرضت شكل التعليم والصحة والأقتصاد، وحتى ما يجب أن يقرأ على المستوى الأدبي كي يكوّن ملامح هذا الجسد يقع ضمن الحضارة العالمية، وفي هذا المضمون يوضح (نغوجي واثيونغو) كيف كانت تمارس سياسة التمييز الكولونيالي في التعليم، والتمييز الذي يمنح للجسد الافريقي الذي كان يتقن اللغة الكولونيالية، لغة الثقافة العالمية، وهي الانكليزية، وهنا يروي كيف كان يتم القبول في الجامعات على هذا الأساس، إذ يقول: أن "متطلبات القبول في الجامعة في كلية (ماكير يري) الجامعية فتكاد تكون مثل السابقة: لا أحد باستطاعته ان يرتدي عباءة الطالب الحمراء مهما كان متفوقاً في المواد الاخرى، إلا اذا كان لديه امتياز في اللغة الانكليزية وليس مجرد مقبول! وهكذا كان ارقى مكان في الهرم والنظام مقصوراً على من يحملون بطاقة إمتياز في اللغة الانكليزية، كانت الإنكليزية الواسطة الرسمية، والوصفة السحرية للنخبة الكولونيالية. صارت اللغة المسيطرة تقرر الدراسة الادبية وتعزز السيطرة"[1] وتجعل من الجسد الذي يرتدي العباءة الحمراء، والذي يحمل الفكر الكولونيالي، وعلى ضوئه تسير كل الأمور الأخرى، مثل السلوك، والأفعال، والأكل، والشرب، وطريقة التعامل، وكل هذه

1- واثيونغو نغوجي تصفية استعمار العقل ترجمة سعدي يوسف دمشق دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ٢٠١١ ص٣٦.

العلاقات وغيرها، ستجعل من الجسد في هذه الجامعات في (كينيا) في القارة السمراء تقع تحت بند الخضوع للثقافة الجديدة، مقابل التخلي عن الثقافة الأصلانية، أي كان بالإمكان أن يمد السيد الكولونيالي يده لمساعدة الشعوب الفقيرة، أو التي تحتاج إلى تطور دون أن يسلبها انتماءها إلى الأرض التي عاشوا فيها، لكنه أراد أن يسلب الشعوب انتماءاتها وإبعادها عن إرثها وتاريخها، مقابل أن يكون جزءاً من الثقافة الجديدة، وهذه السياسة مورست أيضاً في أرجاء أخرى من العالم تحت نفس الحجج والمسوغات من أجل التغيير والدمج في الحضارة الجديدة، فالسلطات الكولونيالية هي من عملت وتعاملت على صناعة القوالب الأخرى للأجساد والبحث في المختلفات والمغايرات في هذه الأجساد، هي من صياغة الدراسات ما بعد الكولونيالية، أي هي جزء من حفريات بها في هذه الأجساد من صناعة لهذه الاجساد على اعتبار "أن السلطة صنع وإعادة صنع جسدي، ولنكون أكثر وضوحاً نقول أن السلطة هي فن صناعة الاجساد فلولا هذه الاجساد ما كان يمكن أن يكون للسلطة حضور"[1] في الخارطة الثقافية للبلد الذي وقع تحت سلطتها وبخاصة السلطة الكولونيالية التي عملت على ترويض الأجساد للشعوب المستعمرة ، إنَّ هذه القوالب المادية المبنية على أفكار ليست بالواقعية، بل هي مصممة في أماكن أخرى، مثل ما نعيشه اليوم من استيراد ثقافات في كل الأشياء من مأكل وملبس وترفيه، وكل هذا مدعوم بالتكنولوجيا وماكنة إعلامية ضخمة اصبحت حكراً على أمم مصنعة لها، مقابل أمم مستهلكة لا تستطيع أن تخرج من هذه الدائرة، كون كلمة السر لا يمكن أن يمتلكها الهامش حتى يصبح مركزاً منافساً للمركز

1- الكبيي محمد علي ميشيل فوكو دمشق دار الفرقد ط٢، ٢٠٠٨ ص ٧٢.

الكولونيالي، وتعمل السلطة الكولونيالية على تكييف هذه الأجساد، وكما يرى (فوكو) أن السلطة تعمل على أن تجعل من الجسد الصورة المقابلة إلى تبريز خطاباتها وسياساتها من خلال ممارستها عليه، وضبطه من كل انحراف تعتقد بأنه خارج خطاباتها وهو بذلك يكون الحد النهائي للتكييف، وتطبيق هذا التكيف بحسب تداول علاقات القوة تجاه وضعه في أنظمة من الهيمنة والسيطرة[1].

٣- آليات الرد بالجسد على الحضور الكولونيالي

إنَّ آليات الرد التي انتجتها الدراسات ما بعد الكولونيالية ومن ضمنها كتابنا الموسوم (الاشكالية الثقافية لخطاب ما بعد الكولونيالية) والذي ركزنا فيه على آليات تفكيك خطاب السلطة الكولونيالية، والتي كان جزء منها يركز على رصد آثار السلطة الكولونيالية على الأجساد الخاضعة لها على وفق عمليات تمتد إلى أزمنة وأمكنة عديدة وطرائق وأساليب تستخدم في هذا المجال، وحتى مرجعيات ثقافية وفكرية تمثلت في مرتكزات مهمة ساعدت في بناء العقلية الكولونيالية، ومن هذه المرتكزات الثقافية والفكرية (الاستشراق، الخطاب الفلسفي الغربي، الخطاب الفني والأدبي) وكل هذه ساهمت في إنتاج صورة ذهنية عن الأجساد خارج الحضارة الغربية وكيفية أخضاعها، ومن ضمنها الصور الذهنية عن المواطن الأصلاني، وهو ما يعتقد بأنه يخضع بالأساس إلى التقاليد والطقوس والعادات التي لا تجعله إنساناً قابلاً للنهوض والبحث عما هو جديد ليجدد واقعه، بل أن هذه الأمور تسهم في جعله يتقوقع بداخلها، بالإضافة إلى ذلك، فقد ساهمت

1- ينظر إدواردز تيم النظرية الثقافية ترجمة محمود احمد عبد الله القاهرة المشروع القومي للترجمة ط١، ٢٠١٢ ص ٢٣٨.

هذه الصفات الآخرى في جعله يظهر بصورة سلبية، كما ان هـذه السلطات الكولونيالية مارست عليه مجموعة من الاساليب ثبتت هذه الصور الذهنيـة في العقلية الغربية سواءً كانت عـلى مـستوى المؤسـسات، أم عـلى مـستوى الناس العاديين في أوربا، أنّها صور نمطية ركزت عليها المؤسسات الثقافيـة الكولونيالية في هذا المجال، ومن ضمن هـذه الاسـاليب المـساهمة في تأكيـد الحضور الكولونيالي هي: (الأستلاب، والأبعاد عن الذاتية، والأبتعـاد عـن الجذور، والنفي عن الواقع الاصلاني للوصول إلى إنتاج أجساد تابعة ثقافيـاً وفكرياً إلى السياسة الكولونيالية[1] لذلك فان اليات الرد ما بعد الكولونيالية تأتي من خلال:

تفكيك مرجعيـات الثبـات والتمركـز في مرتكـزات الثقافـة الغربيـة وصورها الذهنية عن الأجساد التي تقع خارج إطار المركز الكولونيالي.

تفكيـك ثنائيـات التمايـز الثقـافي وتفعيـل المغيـب مقابـل الحـضور الكولونيالي.

تفعيل الفضاء الثالث من خلال الكشف عن المارسات الكولونياليـة ضد الأجساد وما وقع عليها من ممارسات تهجين وقولبة لها.

إيجاد فضاءات متكافئة من التعبير الحر بين الخطـابين عـلى الأجـساد من دون التركيز عـلى البنـاء الثقـافي الكولونيـالي، أي فـك عقـدة الـسيطرة الثقافية التي تمارسها الثقافة الكولونيالية على الاجساد.

العمل على التحفيز الثقافي للأجساد الأصلانية التي عملت السلطات الكولونياليـة عـلى قولبتهـا في أطـر محـددة وعنـاوين ونعـوت ممنهجـة مـن المارسات لأجل الاخضاع.

1- ينظر الساعدي محمد كريم المصدر السابق ص ٧١-٧٩.

وفي سياق الرد ما بعد الكولونيالي للأجساد يرسم (فوكو) صورة يمكن أن تستخدم في جعل سياق الرد قابل للتنفيذ من خلال نقد السلطة، والتي يمكن الأستفادة منها في نقد الخطاب الكولونيالي، إذ يرى (فوكو) بأن "حجر الزاوية في كل نقد للسلطة يمر بتفكيك خارطة الجسد بعد ان يقع تفكيك الخطاب وآلياته، كما يتبين أن تتبع السلطة لا يكون عن طريق تحليل آلة الدولة، وإنما عن طريق تشريح الجسد وتشريح تقنية شده وتنظيمه وتنميطه"[1] حتى يتمكن هذا الجسد من تحرير قدراته وتوظيفها بعد التخلص من القولبة الثقافية التي وضع فيها للوصول إلى بناء عملية رد ثقافية يتم فيها إظهار ما تم تغييبه وإبعاده عن الحضور الثقافي القابل على جعل هذه الأجساد قادرة على التغيير الفعلي دون الوقوع تحت هيمنة أخرى تمارس عليها، أي بمعنى يجب أن يتوفر الفضاء الثقافي القابل على إتاحة التعبير الجيد ضد الأفعال والسلوكيات على وفق أطر ثقافية، ومناخات، وبيئات سليمة تنمي روح الأنتماء إلى ما هو أصلاني، دون ان يكون للمركز الثقافي معايير خاصة للقبول، أو الرفض بأي طريقة تعبير خاصة، وهنا يكون الرد ما بعد الكولونيالي عبرالبحث عن فضاء ثقافي جديد بعيد عن هيمنة المركز ومعاييره التي تقيد من خلال فروضها وشروطها بالقبول والرفض لكل فعل ناقد تجاه السلطة الكولونيالية، التي يرى فيها (فوكو) أنها الطريقة الجيدة للبحث عن فضاءات ثقافية أخرى قابلة لإنتاج رد موازي لهيمنتها على الأجساد.

1- الكبيسي محمد علي المصدر السابق ص ٧٤.

ثانياً: الجسد في ضوء التشكيل المسرحي وآليات الرد على الحضور الكولونيالي

١- الجسد والتشكيل المسرحي والإختلاف الثقافي

إنَّ الجسد في المسرح من العناصر المهمة في التشكيل المسرحي، بل هو العنصر الحي المتحرك في المسرح الذي يسهم في إنتاج دلالات ثقافية مختلفة ومتنوعة تساعد في تقديم الصورة المسرحية من خلال لغة بصرية حركية تدخل في تدعيم الخطاب المسرحي بحسب الفكرة والحوار والشخصية وعناصر النص الأخرى التي تجسد على خشبة المسرح للوصول إلى تكوين الحضور الفني والثقافي، الذي يعمل على تقديمه إلى المتفرجين في فضاءات من التلاقح الثقافي الداعم لماهية التلقي عند المتفرج من خلال ما يقدمه الجسد من إنطباعات فنية وثقافية مختلفة تأخذ في نظر الإعتبار بيئة العرض المسرحي وكيفية تقديمها وتجسيدها من خلال منظومة المسرحية، التي يكون فيه الاداء الجسدي المحور والمرتكز لتمظهر الأحداث والموضوعات المسرحية، لذلك، فان الهدف الأول من الأداء الجسدي في العرض المسرحي هو تشكيل وعي أدائي يسهم في تكوين خطاب العرض وملئ فراغاته من خلال الأداء الجسدي والحركة المستمرة القابلة إلى التواصل مع بنيات تشكيل العرض المسرحي، للوصول إلى بث دلالات تحمل في طياتها تشكيل الصورة المسرحية في فضاء العرض وفضاء التلقي المسرحي، والإجابة على التساؤلات التي يطرحها المتلقي لإستنطاق ما يدور في تمظهرات العرض، أو حتى في فجواته التي يمكن ان تردم من خلال التعاقب في الأحداث لإكمال الرواية المقدمة في اطارها الفني داخل العرض وخطابه. ومن هنا فأن الوعي الأدائي كما يستنتج من نظرية الخطاب عند (فوكو) هو

الوسيط الذي يقع بين النص والمتلقي، فهو الذي يترجم النص ورؤاه الفكرية والدرامية ويحولها إلى منظومة خطابية (بصرية حركية) تعتمل على تشكيل لغة العرض لتلقيه حسياً، ومن ثم عقلياً، وحسب نوع وطريقة الأدراك عند المتلقي، لذلك فان الوعي الأدائي للجسد في المسرح ينطلق من كونه "وعي حاد وشديد الأختلاف والتناقض ويتميز بأنه الوعي الذي لا تتوجه رغباته نحو الحضور أو الأصول، ولكونه مواكباً في طبيعته فإنه يرفض أن يكون مقيداً داخل نسق ثابت من الإشارات، فالذات الادائية توجد في حالة كلية غامضة تحول نفسها وتنشرها داخل إنحراف مراوغ للذات وقد أصبح نشاط تفكيك الهوية في مختلف النصوص السيادية في الثقافة من أجل بثها إستجابة مؤكدة لحقيقة ولغة محددة بواسطة الهوّات والفراغات والفجوات والغموض"[1] التي تسهم في استثارة واستنهاض وعي المتلقي الذي يقابل الوعي الأدائي لدى الممثل وجسده، حتى يساير هذه التشكلات الجسدية، وما تقدمه من تمحورات حول الكيفية التي تشكل فيها أنساقاً جديدة مغايرة للطبيعة المعتادة في العروض التقليدية، ومن هنا تنطلق آليات تشكيل الأداء الجسدي في العروض المغايرة في مسرح ما بعد الحداثة، وما يقدمه من رؤى جديدة في تقديم الجسد ثقافياً وفنياً، مغايراً في ضوء الخطاب الجديد المبني على ما تحمله هذه الأجساد المؤدية للحركة من صور ذات طابع ثقافي يتمظهر فيه الصراع من خلال تحشيد "علامات تسلم في رسم وتكوين ملامح الصراع، بين ما قيد به من ملامح ثقافية، وأسلوب الرفض لها، وذلك من أجل أن يساهم هذا الصراع في تفعيل

1- هيغل مايكل فاندين الدراما بين التشكل والعرض المسرحي ترجمة عبد الغني دود احمد عبد الفتاح القاهرة المشروع القومي للترجمة ٢٠١٣ ص ١٥.

الصورة الذهنية عند المتفرج، لكون الرد الذي يلعبه الممثل في هكذا نوع من العروض (...) يعمل على أثارة المتفرج وتفجير الحقائق الكامنة فيه وفي واقعه وإشراكه في التجربة الفنية من أجل تحقيق يقظة روحية ونفسية، أو يقظة أجتماعية سياسية""[1] يعمل من خلالها وعي المتفرج على تبني ما يطرح على الخشبة في الخطاب المسرحي بشكل يساعد على تفعيل، وإيقاظ ما هو مغيب، لذا فأن الجسد في العرض المسرحي يحمل في أدائه الفني الصراع الثقافي لما يريد أن يقدم في العرض من صراع بين الحضور والغياب، بين السلطة التي تطبع على الأجساد مقرراتها وأنظمتها وقوانينها، وبين الرغبة للخروج من سلطة السلطة وخطابها وتفكيكها، والبحث في ما هو مغاير لها، لذا فأن الجسد ما بعد الحداثي من خلال العرض المسرحي، هو من يقوم بتفكيك "السلطة التأليفية وإيهام حضورها، ويشتت طاقتها الكمية، ويوزعها بين المؤدين والمتلقين بوصفها المصدر الكامن للسلطة المرجئة، والأفتراضية، والجوهرية، ولذلك (...) هو تنحية للحضور أو السلطة، وتأكيد للغياب والعجز، وعلى الرغم من ذلك، فانه يظل في بعض الأمثلة، تفكيكاً للأنساق المنتظمة (مثل النص)، من خلال تدخل الأضطراب، أو الفوضى التي يمكن أن تبدأ تطورها في تجاه نظام تركيب أعلى""[2] قادر على إنتاج آفاق جديدة في فضاءات العرض والتلقي، وإنتاج مستويات أخرى في وعي المتفرج المتواصل مع الخطاب في العرض المسرحي من خلال الأجساد المتحركة، والباثة في إطار الإظهار لما هو مغاير، ومغيب عن الظهور، في خطاب السلطة المراد تفكيك أنساقها في لغة العرض المسرحي. إن ما يقوم

1- الساعدي محمد كريم المصدر السابق ص ١٦٣.

2- هيغل مايكل فاندين نفسه ص ١٤- ١٥.

به الجسد المؤدي الذي يشتغل على وفق الوعي الأدائي في العرض المسرحي، هو يقدم اختباراً لصورة الصراع الثقافي للسلطة المتمثلة في خطاباتها المراد نقدها ونقضها وتفكيك دلالاتها، فالأختبار الذي يقدم في ذات الوقت عبر الجسد، أي عبر الحد الفاصل بين الذات المتمثلة بتمظهرات السلطة على الجسد، بمعنى بين الداخلي المغيب والخارجي الحاضر، ومثال ذلك لو أخذنا ثنائية الصراع بين المغيب الداخلي، والحاضر الخارجي عبر الجسد في مفهوم العرق، على وفق ما يريده (فوكو) في نظرية الخطاب، فأن العرق يطرح في هذه الصورة "بوصفه النقيض، أشكالاً محددة وتفاعلية من (العنصرية)، وهو أحد الأمثلة الأكثر أقناعاً في الخطاب الفوكوي (Faucauldain) الفاعلة (...) ويشير (فوكو) إلى أن أنظمة الحقيقة تنبع من مؤشرات السلطة / المعرفة، وإلى أن أشكال الخطاب تتحدث عن قاعدة، وأن المدونة التي تصوغها ليست مدونة قانونية، بل مدونة تطبيع وسياق الخطاب التطبيعي حول الأختلافات المعرقة، هو محصلة أنظمة تجاوب ظرفية لحقيقة العرق"[1]. ولو أخذنا هذا المثال ومارسنا تطبيقه على عرض مسرحية (عطيل) لشكسبير، كما أخرجها المخرج النمساوي (هانز جراتسر) الذي يقدم هذه الشخصية في صورة عصرية مرتبطة بمفهوم التطبيع على وفق الأشكال المحددة والتفاعلية من العنصرية، نجد أن جسد (عطيل) قد قدم كعرق مغاير ومخالف لما حوله من أجساد أخرى، جسد يتحول فيه الصراع بين الأعراق في ضوء الأنساق الثقافية المختلفة، بين الشمال والجنوب، أو بين الحضارات (الشرقية والغربية)، وهنا "لا تعرض عطيل تراجيديا الغيرة،

1- توماش هيلين جيلة احمد الاجساد الثقافية الإثنوغرافيا والنظرية ترجمة اسامة الغزولي القاهرة المشروع القومي للترجمة ٢٠١٠ ص ١٢٠.

أنها تعرض طبيعة محددة لغيرة رجل أسود في علاقته مع زوجته البيضاء، من جانب آخر يقودنا هذا الموضوع إلى أمكانية، أو عدم أمكانية الإتصال والتفاهم بين الحضارات، ونظرياً تعطينا (عطيل) عدم إمكانية هذا الإتصال بين الحضارات (...) وفي الوقت الذي يقدم لنا فيه طبيعة محددة لغيرة رجل أسود ويرفض أن يقدم لنا الغيرة بوجه عام، نجده يصل إلى نتيجة عامة في أن الاتصال الحضاري بين الجنس الأبيض، والجنس الأسود مستحيل"[1]، وهذه الأستحالة لم تأتِ من فراغ، أو قانون يصاغ في مدونة معينة تناقش قضايا الأجناس والأعراق، بل هو سياق لخطاب ساد منذ عهود قديمة، تناولت موضوعة عدم التوافق الحضاري بين الألوان، والأديان، والحضارات شكّل الجسد جزءاً مهماً في الصراع الثقافي فيها، بل وقع على خارطة الأجساد العديد من الصراعات في هذا الإطار، لذلك فان المخرج النمساوي الذي يقدم (عطيل) في العصر الحديث، هو لم يخرج من الصورة النمطية المعدة سلفاً عن شكل الصراع الثقافي والحضاري بين (عطيل وياغو) بين (الأبيض الأوربي) صاحب القيم والحضارة والمركز الذي يرجع اليه كل شيء، وبين (الأسود الأفريقي)، أو (الشمال أفريقي) الذي يظهره لنا المخرج في أطار الصراع بين الحضارات بصورة نمطية أعتاد المتفرج الاوربي أن يراها، ولاسيما في القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين، لكن آثارها مازالت تمارس إلى الآن في المسرح الأوربي الحديث.

ومن الحالات الأخرى الذي ينقلها لنا كتاب (المسرح الطليعي) عن مسرحية (الستائر التي أخرجها المخرج الغربي المعروف (بيتر بروك)، إذ

1- سخسوخ احمد تجارب شكسبير في عالمنا المعاصر القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٩ ص ٨٩ - ٩٠.

يظهر الجسد الشرقي (العربي بملامح ارتبطت به في الذهنية الغربية، وإلى الآن، ما زلنا نشهد هذه الاوصاف للأجساد العربية والتي يقدمها على أنها (أرهابية) من خلال وصف أحد النقاد لهذه المسرحية، وهو ما يشير اليها (بروك) بأفعال جسدية دالة عن هذه الأفعال، وعن ذلك يقول احد النقاد؛ "يظهر الارهابيون العرب ويرسمون بخفة ما ارتكبوه من جرائم قتل واغتصاب كما يرسمون مخاوفهم، وذلك حتى تغطي الستائر بصورة غير واضحة للشر نتيجة ذلك مؤثرة ومثيرة للغاية"[1]، هي مؤثر ومثيرة للذهنية الجماهيرية الغربية التي جاءت لمشاهدة مثل هكذا أعمال، لتسهم في تثبيت الصفات للأجساد العربية، كما ساعدت مسرحية (عطيل) في السابق في تثبيت بعض الصفات السلبية مع أصحاب العقلية البيضاء كذلك ساعد المخرج الاميركي (ششنر) ذلك في وصف الأماكن التي قدم منها منفذين أحداث الحادي عشر من سبتمبر بأنها (أماكن رعب)، فهل هذه الأمكان وبالتحديد (الشرق الاوسط) الذي هو مكان لإنتاج الرعب بالنسبة للأمريكيين خاصة، والعالم الغربي عامة، علماً أن من ساهموا في هذه الأحداث لا يمثلون أبناء الشرق الأوسط على اعتبار ان هؤلاء لا يشكلون سوى فئة قليلة دمرت بسبب أفعالهم بلدان كثيرة في الشرق الأوسط، وقتل على أثر الحروب التي شنتها أمريكا العديد من الأبرياء[2].

1- آينز كريستوفر المسرح الطليعي ترجمة سامح فكري القاهرة اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات (مسرح ١٨) ١٩٩٦ ص ٢٤٢.

2- ينظر منتدى المسرحيين الامريكيين، وحديث ناعوم تشومسكي حول أحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١ ترجمة مركز اللغات والترجمة بأكاديمية النون القاهرة اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات ٢٠٠٣ ص ١٠٠.

إنَّ الرد بالجسد على ما يقدمه المسرح الغربي من روايات رسمية ذات أبعاد فكرية متوغلة بالفكر الكولونيالي حول أوصاف ونعوت الأجساد المغايرة لهذا الفكر يتطلب تقديم المتناقض لتلك الروايات وإظهار بطلان ما ترمي اليه من أفكار تقدم الأجساد الهامشية على أنها أجساد من عالم أخر هامشي لا يستطيع أن يساير التطور والثقافة في المركز العالمي الثقافة الغربية ذات المواصفات الخاصة، لذلك يأتي خطاب الجسد في المسرح المغاير على إظهار التناقضات، والثنائيات الواجب كشفها، وهنا لا أتكلم عن استخدام الجسد في التمثيل بصورة مغايرة لمفاهيم فن الأداء، لأن الأداء أو استخدام الجسد في المسرح هي واحدة، أي أن الممثل في الغرب والشرق يستخدم جسده في تقديم الفكرة والحوار والشخصية. الخ، لكن الأسلوب في تقديم الأجساد يتغير نسبة إلى آليات كشف الخطاب الذي صدرته السلطة الكولونيالية على مستوى عقود طويلة للذهنية الشرقية، والتي جعلت من هذا الخطاب هو المعتمد عند اغلب من أعتنقوا الثقافة الغربية، الذين دائماً يصفون الشرقي والعربي خصوصاً بالأوصاف المعروفة ذات الدلالات الفكرية الأنتقاصية من ثقافته وطريقة حياته، لذلك فإن البحث في "عملية الأستجواب تتمركز في عملها على الأختلاف بين الدال والمدلول، أي التركيز على الخلاف بين الدال والمدلول، كون هذا الدال يخفي عدد من المعاني التي تتناقض فيما بينها لو قرأت على وفق موضوعات متعددة، ومتناقضة، في الوقت نفسه، أي أن مسألة أثارة الأختلاف بين الدال والمدلول سوف يقوض المعنى الأحادي الذي يريد الخطاب الثقافي الكولونيالي توظيفه في الثقافات الاخرى"[1]. إن الأستجواب سيظهر

1- الساعدي محمد كريم المصدر السابق ص ١٧٧ – ١٧٨.

للمتلقي الذي يلتقى الخطاب المسرحي المبثوث من العرض المسرحي، لتشكيل الصفات الأصلانية المغيبة التي تحملها الأجساد المؤدية للعرض على خشبة المسرح.

إنَّ الهوية الثقافية التي يعمل الجسد على المسرح في أظهارها، تعتمد على آليات تجسيد ما يراد أظهاره من ملامح مغيبة تتصارع مع الحضور المفروض على الظاهر من الجسد، وهنا تكون عملية التظهير التي يسعى إليها الممثل، من خلال عملية التجسيد لتلك الملامح التي تساعد في تثبيت الهوية المراد تقديمها عن طريق الجسد في الخطاب المسرحي، وبالتالي فإن هذه العملية تكون ((نشطة من تجسيد امكانيات تاريخية وثقافية بعينها، حيث يؤكد (باتلر) على بنية الاداء التي تنشئ الهوية باعتبارها عملية من التجسيد (Embodiment) واعتبار الهوية طريقة للقيام باستنساخ موقف أو حالة تاريخية، فمن خلال تكرار أفعال الأداء تتجسد مجموعة من الإمكانيات التاريخية والثقافية وبنفس المنطق يوصف الجسد بأنه تاريخي ثقافي وكذلك وقبل كل شيء تنبثق الهوية))[1] المراد أظهارها من خلال الفعل الدرامي المغاير.

إنَّ الأداء المجسد للملامح التي تشير إلى تقديم الهوية، ذات الأبعاد التاريخية الثقافية، التي ترجع بأصولها إلى الجذور الخاصة بالثقافة المحلية، هو أداء قائم لإيجاد علامات قادرة على تظهير هذه الملامح؛إذ يقع على عاتق الممثل من خلال جسده "خلق وأستنبات هذه العلامات التي تشير إلى الشخصنة، والتي تتصل بإكتمال بناء العمل الفني، ومما لا شك فيه ثانيا أن هذه العلامات (في نفس الطريق) تضعها تُحملّها فوق جسده كما الخطوط

1- ليشته آريكا فيشر جماليات الاداء ترجمة مروة مهدي القاهرة المشروع القومي للترجمة ٢٠١٢ ص ٤٩.

والألوان عند فنان التصوير الزيتي والرسام فوق القماش"[1]، وهذه العملية تتطلب المعرفة الكافية والوافية بالأبعاد الثقافية والأدائية التي تميز الجسد الذي يحمل هذه العلامات ذات الأبعاد الثقافية الأصلانية، وليست مقلدة بطريقة بعيدة عن البيئة التي تشتغل بها هذه العلامات، حتى تكون الإشارة إلى الهويات الثقافية وتجسيدها في بعدها التاريخي، واضحة في مجال الإظهار الثقافي الداعم لهذه الهوية الثقافية.

إنَّ الجسد في ضوء التشكيل المسرحي والإختلاف على وفق الآليات الآتية:

إن الجسدَ في ضوء الرد الثقافي في إطار المسرح يشتغل على الوعي الأدائي في إنتاج مفاهيم ثقافية تستند على البعد الثقافي الأصلاني وتسهم في ذلك الفراغات التي يوجدها الأداء الجسدي في العرض المسرحي وملأها من خلال الأداء البصري والحركي المجسد للبعد الثقافي المراد تظهيره في الخطاب المسرحي المرسل إلى المتلقي.

يكون الجسد كوسيط ثقافي رابط بين علامات ثقافية أصلانية مقدمة في النص المسرحي إلى المتلقي لأن الوسيط الثقافي يكون حاملاً للدلالات ذات الأبعاد الثقافية والفنية للثقافة الأصلانية.

* يعمل هذا الجسد في ضوء الوسيط الثقافي على تحشيد العلامات المساهمة في دعم الصراع بين الحضور / السلطة، وبين المغيب/ الهامش، وهذه العلامات تبرز أهم التناقضات في إطار الثنائيات المتقابلة بين الهويات المتصارعة.

1- توماش بيتش احدث نظريات الدراما الاوربية انطولوجيا المسرحية ترجمة كمال الدين عيد القاهرة المركز القومي للترجمة ٢٠٠٩ ص ٢٢٩.

يعمل الجسد على تفكيك السلطة التأليفية للهوية المسيطرة في الخطاب الثقافي وتنحية حضورها من خلال عملية أستجواب تتمركز في البحث في الأختلاف بين الدال والمدلول للخطاب السلطوي للوصول إلى معان متعددة ومتناقضة تسهم في تفكيك سياقاتها الثقافية.

يعمل الجسد في ضوء الرد الثقافي على تظهير الهوية الثقافية في بعدها الأصلاني المغيب وذلك في موازاة عملية التفكيك للخطاب السلطوي وهذا التظهير الثقافي يتم من خلال عملية تجسيد للأبعاد الثقافية والتاريخية ذات الدلالات الخاصة بالهوية المحلية، وهنا يتم التجسيد من خلال تنشيط هذه العلامات على الجسد كنوع من أنواع الرد الثقافي المقابل لخطاب السلطة المسيطرة.

٢- الجسد والرد ما بعد الكولونيالي في المسرح

إنَّ عملية توظيف الجسد المسرحي في الرد ما بعد الكولونيالي على الحضور الثقافي للسلطة المسيطرة وخطابها الكولونيالي يتميز في أشتغالات هذا الجسد وآليات توظيف عملية المفاهيم التي يتمظهر الرد فيها، لذلك فأن عملية الرد ترسم ملامحها من خلال الجسد في تشكيل الخطاب الدرامي المبني على وفق: لغة الجسد، والبناء البصري، والصوتي، وإظهار الأختلاف والمغايرة بين الدال والمدلول لتفكيك الخطاب الذي يشرعن للظاهرة الكولونيالية، وأخيراً حركة بناء الفضاء والزمن المسرحيين، وعلاقة الجسد في عملية التشكيل المسرحي للخطاب الدرامي الذي يكون فيه الجسد المؤدي ركيزة أساسية من ركائز البناء.

أن البحث في هذه النقاط الثلاثة (اللغة الدرامية، وإظهار الاختلاف وتشكيل بنية الخطاب على وفق الفضاء، والزمن المسرحين) يأتي من خلال

البحث في الوعي الأدائي للجسد، الذي يعد وسيطاً ثقافياً قابلاً لتحشيد العلامات الثقافية، التي تبرهن على الأختلاف الثقافي للدخول في صراع التفكيك للخطاب المسيطر، وصولاً إلى تظهير الهوية الثقافية الأصلانية، التي يستهدفها الخطاب المسرحي في أي عرض يتضمن الرد ما بعد الكولونيالي، وتظهير الهوية يدخل في أيجاد خطاب بديل، أو نقيض للرواية الرسمية، وهذا الخطاب قد يتحقق بعرض جسدي أحادي في تغيير ملامح الرواية الرسمية لصالح الخطاب المغيب، أو يأتي من خلال أساليب مسرحية تجعل من الجسد ركيزة في هذا العمل النقدي للرواية الرسمية، كما هو في أسلوب البحث في المسرح العربي، والتأسيس له، من أجل البحث عن أسلوب مغاير للمسرح الغربي، وتوظيف الجسد فيه لصالح القيم الكولونيالية، وهنا يعمل الخطاب البديل على زعزعة مرتكزات الخطاب الكولونيالي التي حاول الخطاب نفسه تركيزها في الثقافات الأخرى لذلك فأن الخطاب البديل "يميل إلى التركيز على تقاليد معتمدة ومفروضة أكثر من التركيز على سرديات أصلية لها وجود سابق على وجود المستعمر وتنتمي إلى الثقافة المستعمرة فهو أيضاً يشير إلى حقيقة هامة ينبغي أدراكها وهي أن بعض السرديات التقليدية تعمل على نحو يدعم العمل الامبريالي وذلك بسبب تحيزات طبقية، أو طائفية، أو عرقية، أو تتصل بالتفرقة على أساس الهوية"[1]، بين الثقافتين (المركز الهامش) مما يجعل البحث في البديل الثقافي يعارض الخطاب الكولونيالي القائم على المفاهيم الإخضاعية للثقافات الأصلية الخارجة عن سياقاته في تشكيل ثقافة المركز.

1- جلبرت هيلين المصدر السابق ص ٢٤ - ٢٥.

إنَّ بعض الأساليب عملت على توظيف الجسد في الرد ما بعد الكولونيالي في مجال الدراما المسرحية، ومنها ما هو داخل النظام الكولونيالي، ومنها ما هو خارجه، فعلى مستوى الداخل، ظهرت حركات مسرحية نادت بضرورة تخليص بعض الشعوب والفئات العرقية من السيطرة الثقافية الكولونيالية، وكانت تسعى تلك الحركات التي استخدمت الجسد في الرد على هذه السيطرة، في هذا المجال سنأخذ أمثلة من هذه الحركات المسرحية وأساليبها في استخدام الجسد في مضمون الرد ما بعد الكولونيالي، ومن بينها ما قدمت الجسد الملون (الأسود) من ثورة أحتجاجية ضد السياسة التي حاولت إخضاعه من قبل الأبيض، ورفع شعار (لنتحرر من أمريكا) القوة الكولونيالية الجديدة، وأطلق على هذا المسرح باسم (مسرح الجنوب الحر)، إذ ركز هذا المسرح على توظيف الجسد الملون في تقديم عروض مسرحية تهدف إلى التحرر الاجتماعي، والسياسي، من القبضة البيضاء، لذلك فأن الجسد الملون كان يقدم من خلال عروض تناولت التناقضات الموجودة داخل المجتمع، من خلال أداء بصري صوتي يهدف إلى إنشاء لغة فنية يكون هدفها إظهار هذه التناقضات التي في داخل الخطاب الأبيض، وهذه المتناقضات هي من تسهم في تفكيك الخطاب المسيطر من خلال أستخدام الجسد كوسيط ثقافي قائم على الوعي الأدائي بالقضية الأساسية، وهي التميز الثقافي ضد الأسود، ومن أبرز الأعمال المسرحية التي تبين استهداف الخطاب المسيطرة هي مسرحية (في أمريكا البيضاء)، وكذلك مسرحية (في إنتظار كودو التي عكست عملية انتظار المخلّص للأجساد الملونة[1].

1- ينظر سرحان سمير تجارب جديدة في الفن المسرحي بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ب.ت. ص ٤٥ - ٤٨.

ومن الأمثلة الاخرى على الرد بالجسد في داخل المركز الثقافي الغربي فرقة (المسرح الحي) التي كانت تقف بالضد من التوسع الكولونيالي لأمريكا خصوصاً في حروبها، ومنها حرب فيتنام؛إذ جعلت هذه الفرقة من الأداء الجسدي رداً ما بعد كولونيالي واضح ضد الهيمنة الغربية، وثقافة التعالي ضد الآخر، ومن مسرحياتها مسرحية (أسرار وقطع اخرى صغيرة)، وهي مسرحية مرتجلة بلا نص، وتظهر أجساد الممثلين في هذه المسرحية الموت والدمار التي خلفته الآلة العسكرية الأميركية في فيتنام حتى ينتهي المشهد بموت جماعي، دلالة على أن ما تفعله السياسة الإمبريالية في التوسع على حساب الشعوب ستؤدي بها إلى قتل ودمار شامل لأبناء الثقافات المغايرة للسياسة الغربية، وبالتالي فأن المشروع الكولونيالي الغربي القائم على فرض ثقافة واحدة فقط، وإنتاج قطب واحد يقود العالم، لذلك حاول (المسرح الحي) بالتذكير بالثقافات الأخرى أثناء العرض من خلال أداء جسدي شرقي على أنغام اغنية هندية مع إشعال البخور، وخلق جو من الثقافة المغايرة داخل العرض المسرحي[1]، وهذه الإشارات الثقافية المغايرة للثقافة الكولونيالية تهدف إلى إظهار الهوية المغايرة والمختلفة التي تتعرض إلى الإبادة والتغييب من قبل السلطة الكولونيالية المسيطرة على المشهد الثقافي العالمي.

أما خارج المؤسسة الغربية فقد نشط الرد بالجسد ضد الكولونيالية وخطاباتها ومنها في أفريقيا وآسيا، وكذلك في الوطن العربي الذي يقع بين القارتين. ففي أفريقيا أولت السلطة الكولونيالية فرض تقاليدها على الثقافة

1- سرحان سمير المصدر السابق، ص ١١٠ - ١١١.

الأفريقية الأصلانية، وذلك بنشر ثقافة مسرحية بعيدة عن الإرث الأفريقي القائم على الطقوس والعادات والتقاليد عند شعوبها التي كانت ترمز إلى إتصالها الفعلي بواقعها الاجتماعي والأخلاقي من خلال تقديم الطقوس التي يرافقها الأداء الجسدي الخاص بشعائرها، والذي تطور بشكل تدريجي في بعض العروض المسرحية، "لكن الأستعمار هو الذي أوقف التطور الحر للتقاليد المسرحية الوطنية المتجذرة في الممارسات الطقسية والشعائر للفلاحين، إن اللغة الحقيقية للمسرح الافريقي لا يمكن أن توجد إلا عند الفلاحين - الفلاحين خاصة - في حياتهم وتاريخهم وصراعاتهم"[1]، من أجل البقاء لأنهم هم من حافظ على هذه التقاليد التي أرتبطت بطقوسهم، فأجسادهم هي أفضل نص منقوش عليه هذه الطقوس التي تسهم في إحياء إحتفالاتهم الخاصة التي تمنحهم الهوية الثقافية المميزة، وهي كذلك وسيط ثقافي قابل لأن يتجسد، وكذلك فإن أجساد الفلاحين بقيت بعيدة عن التلوث بثقافة التغيير التي فرضتها السلطات الكولونيالي على أفريقيا لكن هذا التدخل الكولونيالي ثقافياً أستمر في محاولة لإيجاد مسرح افريقي جديد قائم على التقاليد المسرحية الغربية، والذي واجه تمرد أخر من قبل الداعين إلى إحياء التراث الإفريقي بعيداً عن جعل الأجساد الافريقية تخضع للتقاليد المسرحية، وفي هذا المجال قدم عدد من الممثلين الخاصين لفرقة مسرحية أفريقية أعمالهم الخاصة في مواجهة هذا الخضوع ومنهم (ممثلو الجامعة) كذلك ممثلو فرقة (تامادوني لـ (مبوجي وآمانيا) في كينيا[2].

1- واثيونغو نغوجي المصدر السابق ص ٨١.

2- ينظر نفسه، ص ٧٧ - ٧٩.

أما في (آسيا) ورغم محاولات العديد من المسرحيين البارزين في الغرب من أستثمار الطقوس المسرحية الشرقية في المسرح الغربي ومنهم (آرتو، وغروتوفسكي، وبروك، وباربا) وغيرهم الذين قدموا عروض مسرحية أعتمدت في معظمها على جعل الجسد الشرقي بثقافته الأدائية مغيب لصالح الأفكار الكولونيالية، التي جعلت من الشرق مكان لجذب الجمهور الغربي الممتلئ بأفكار ذات بعد كولونيالي عن الشرق المتخيل والسحر والطقوس والشعوذة، وكلها من أجل أن ينعت شعوب الشرق بأنها شعوب بعيدة عن الحضارة وبدائية، ومن هذه الأعمال المسرحية ما قدمه (غروتوفسكي) في مسرحية (اشاكونتالا) في صورتها البعيدة عن واقعها الفعلي ذات الدلالات التغريبية في وسط الجمهور الغربي، كما قدم (بيتر بروك) ملحمة (المهابهارتا) و(باربا) في مسرحية (المليون) ذات الأبعاد الكولونيالية في عرض كرنفالي مشوه لطقوس افريقية وآسيوية، وأخرى من بلاد تقع خارج المركز الغربي[1]. ولكن على الرغم من ذلك فقد بقي الجسد الشرقي محافظاً على خصوصيته، وتقاليده المسرحية الادائية، ولاسيما في مسرح (النو والكابوكي) في اليابان، و(أوبرا بكين) في الصين، والمسرح الهندي وخصوصاً (الكاثاكالي)، وغيرها من الطقوس البالينزية، التي بقت محافظة على سمات التراث الخاصة بشعوب أسيا، ولاسيما في الشرق الاقصى، والهند أمّا في الشرق الادنى والأوسط ولاسيما في الدول العربية فقد حاول بعض المخرجين العرب من إيجاد خصائص للجسد المسرحي العربي بعيداً عن الثقافة المسرحية وما فرضته من تقاليد مسرحية غربية أصبحت هي السائدة في أغلب المسارح العربية لكن على

1- ينظر الساعدي، محمد كريم المصدر السابق ص ١٠٠ - ١١٦.

الرغم من ذلك حاول المخرج المسـرحي العـربي أن يبعـث بـالتراث العـربي والإسلامي الروح، من خلال ما أوجدته الحضارة الاسلامية من شبه مظاهر مسـرحية، وفي هذه الصورة من الإحيـاء للـتراث الأصـيل للثقافـة العربيـة الاسلامية يطرح (محمـد محمـود شـاويش) في بيانـه التأصـيلي (نحـو ثقافـة تأصيلية حول استخدام هذه المظاهر الدرامية التي يكون فيها الجـسد الرافـد الأساسي ومنها (خيـال الظـل) والعـودة بهـذا الفـن الأصـيل إلى العـرض المسـرحي العربي، وهنا يقول (شاويش) في اعتراضـه عـلى الأشـكال الفنيـة المستوردة: "وفي الحقيقة إن الإعتراض التأصيلي الذي هو لم يزل يتكرر منـذ نهاية القرن الماضي على الأشكال الفنية المستوردة، لم يكن يتعلق فقط بغرابـة الشكل وغربته، وإنما كان يتعلـق أكثـر برأيـي بغرابـة المـضامين والمفـاهيم العقائدية والأجتماعية والأخلاقية التي كانت تهـدد البنيـة الثقافيـة الأهليـة بالتفكيك والتحلل"[1]، والابتعاد عن ما هو أصلاني في الثقافات المحليـة في العالم العربي ومن هنا تبدأ عملية تغيير ثقافي في البنـاء الثقـافي العـربي، مـن خلال التخلي عن كل ما هو أصيل، وبالتالي سيكون الشكل المستورد الفنـي بعيداً عن المضامين الفكرية والثقافية العربية، حتى إذا بحثنا في العلائق بـين الشكل الجيد والمضمون الذي يريد ان يقدم به فأنه يكون بعيداً عن الأرضية الثقافية التي يقدم فيه، وبذلك فإن الـدعوة إلى العـودة إلى المظـاهر الدراميـة التي يكون الجسد أساساً فيها، ومنها (خيـال الظـل) الـذي يتـوفر فيـه لغـة بصـرية تنتمي إلى الثقافة الأصلية، ونجد العلائق الفكريـة لهـذا النـوع مـن الفنون الجسدية حتى تنظيم الفضاء المرئي والـزمن الفنـي سـيكون في إطـار

1- شـاويش محمد محمود نحو ثقافـة تأصـيلية بـيروت الـدار العربيـة للعلوم - ناشـرون ٢٠٠٧. ص ١٩٤.

التقديم الثقافي المحلي الذي حاول الكثير من الفنانين المسرحيين العرب الأبتعاد عنه، أو تقديمه بشكل هامشي في عروضهم المسرحية، والتركيز فقط على الأشكال الدرامية الغربية في إطار توظيفها الكولونيالي في ثقافات الآخر. ويوجه (روجيه عساف) نقده أيضاً في هذا الإطار لظاهرة الخضوع الفكري والثقافي للمفاهيم والأشكال الكولونيالية، إذ يرى إن إبعاد المظاهر الدرامية المحلية في الثقافات الهامشية "يؤدي هذا الخضوع الفكري إلى محاولات عقيمة في استخدام الصفة الاوربية للتمثيل المسرحي من أجل التعبير عن واقع روحاني وثقافي مختلف، ويتضح إن هذا الواقع يتنافر مع تلك الصيغة، بل يشكل عقبة منيعة لمحاولات الأندماج فلا يولد هذا السعي الا منتجات فنية من الدرجة الثانية في (سوبرماركت) الثقافة العالمية"[1]، لا تسهم في جعل ثقافاتنا تصل إلى العالمية، وهي في هذا المجال تقع في ظاهرة التشويه للمنتج الثقافي الأصلاني، فهي من جهة تحاول أن تصنع هجين ثقافي قائم على أسس ثقافية مستوردة لها ثقافاتها وأشتغالاتها الفنية وآلياتها في التوصيل إلى الجمهور المسرحي الغربي ذات القيم والدلالات الخاصة التي لا تتفق مع الحضارة العربية الإسلامية، ومثال ذلك لأختلاف نجد أن الجسد النسوي في المسرح الغربي وظف بطريقة تلاءم القيم والمبادئ الاخلاقية لتلك الشعوب، بينما هذا الجسد نفسه لم يستطع ان يوظف بنفس الطريقة في المسرح العربي، وإلى الآن نلاحظ في بعض العروض الغربية في البلاد العربية لا تقدم بنفس الطريقة التي تقدم بها في بلاد الغرب، وكذلك نلاحظ الجري وراء تقليد كل ما يصدر من نظريات

1- عساف روجيه المسرحة اقنعة المدينة بيروت دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ١٩٨٤ ص ٥٠.

مسرحية غربية هي في الحقيقة لا تنطبق بمفاهيمها ورؤاها – التي وجدت من أجلها في الثقافة الغربية – مع المسرح العربي، لذلك فأن هذه النظريات بقيت حبيسة مقاعد الدراسة الاكاديمية والمهرجانات التجريبية التخصصية، بينما لم تلقَ رواجاً لدى الجمهور المسرحي العربي، بل بقيت اغلب العروض الشعبية تبحث عن الكوميديا التي يقلد فيها على الانسان المحلي ذات الملامح الريفية غير المتحضر، إذ إن مثل هكذا عروض استهلاكية لا ترتقي إلى مستوى الدراما وجمهورها في الثقافة العالمية، بل تبقى حالات هامشية لا تطور الثقافة المحلية، لذلك حاول جيل من المسرحيين العرب جاهداً على البحث في المظاهر الدرامية العربية، إذ اتخذوا من الجسد أساساً لها كون هذه المظاهر كان للجسد فيها دور مهم في تأكيد الافعال الثقافية وأصولها العربية، ومن هذه التجارب المسرحية التي ركزت على الجسد كرد ثقافي ضد القوالب الغربية المسرحية ما جاء به (يوسف إدريس) وخصوصاً في مسرحية (الفرافير)، وهي من إخراج (كرم مطاوع) وهذه المسرحية تضمنت "الأشكال الفنية في المجتمع المصري، والتي جسدها إدريس كشكل مسرحي مغاير انطلق من الموروث المصري من أجل خصوصية مسرحية مصرية و(الفرافير) بالتحديد تجسد تطبيقياً دعوة يوسف إدريس الحارة للبحث عن المسرح الآخر المغاير البديل الذي يستفيد من الموروثات الشعبية من الأراجوز، وخيال الظل، والسامر الشعبي"[1] وغيرها من المظاهر الدرامية أو شبه الدرامية التي كانت

1- شرجي احمد المسرح العربي من الاستعارة إلى التقليد بغداد دار ومكتبة عدنان ٢٠١٣ ص ٩١.

تحفل بها الأحتفالات المصرية في الأعياد والمناسبات الدينية وغيرها، وهنا حاول (إدريس) بوعي توظيف الأداء الجسدي الذي عدّه وسيط ثقافي في الرد على القوالب المسرحية الغربية التي اعتقدَ بأنها لا تتلاءم مع الذائقة الجماهيرية الشعبية في مصر، وكذلك دعا (توفيق الحكيم) إلى الأعتماد على قالب مسرحي عربي يكون فيه الجسد المسرحي أساساً، والذي يجسد التراث العربي والإسلامي من خلال تقديم المظاهر الدرامية ومنها (الحكواتي، والمداح) وغيرها من المظاهر الجسدية التي لا تحتاج إلى معمارية المسرح الغربي المسمى بمسرح العلبة، فهي مظاهر فرجوية اعتاد عليها الجمهور العربي، وخصوصاً في مصر، ويشاهدها في الساحات العامة والإحتفالات الشعبية[1].

وفي المغرب العربي دعا كل من (عبد الكريم برشيد) و(الطيب الصديقي) إلى تأسيس مسرح إحتفالي، وإستلهام التراث الشعبي من خلال البحث في الأشكال الجسدية التي كانت تقدم في المغرب العربي، وكذلك كانت دعوة (الصديقي) إلى رفض اقامة العروض المسرحية في (الدار البيضاء) وتحديداً في مسرحها البلدي الذي يحمل اسم مسرح (محمد الخامس) لكونه يحاكي معمارية المسرح الغربي، إذ كانت دعوته قائمة على أن يخرج المسرح من هذه القوالب والأبنية المسرحية الغربية، ويركز فقط في البحث عن المظاهر الأحتفالية التي كانت مستمدة من المظاهر الشعبية والتراثية العربية[2].

1- ينظر: شرجي احمد المصدر السابق ص ٨٨ - ٨٩.

2- ينظر اردش سعد المخرج في المسرح المعاصر الكويت سلسلة عالم المعرفة ١٩٧٩ ص ٣٨١ - ٣٨٢.

أمّا في لبنان فقد عمل (روجيه عساف) على تقديم مسرح (الحكواتي) هذه الشخصية التي استلهم حضورها من التراث العربي الاسلامي لتوظيفها في تقديم مسرح عربي مستقل عن الشكل الغربي؛ إذ عمل على الأخذ بهذا الشكل المسرحي على وفق رؤية مغايرة لمن ينظر لهذا النوع من الأداء الجسدي في التراث المحلي العربي على إنه شكل بالٍ وقديم ولا يتلاءم مع الحياة العصرية، ويقول في هذا المجال؛ إن "الخطأ الشائع هو أن يرى في هذه الظاهرة شكلاً مسرحياً بدائياً قد يكون من العناصر الاولية لتكوين مسرح محلي، وهذه الفكرة خطأ كبير لأكثر من سبب:

اولاً: لأن هذا الشكل الثقافي هو فن متحضر متطور بحد ذاته، فلا يخضع نموه المحتمل لمبدأ سلالة الأشكال المسرحية من العروض الأبتدائية في أنزال أسواق القرون الوسطى إلى المسرح المعقلن الحديث.

ثانياً: لأنَّ في جوهره يختلف جذرياً فن الحكاية عن فن التمثيل المتأصل في (الكوميديا ديلارتي)، أي في نشأة الشخصية المقنعة"[1].

إنَّ الفارق الذي يشير اليه (عساف) بين فن الحكاية (الحكواتي) وفن التمثيل في أطاره الغربي يجعل من هذا الفن مستقلاً عن أنواع الفنون الأدائية التي تطورت في الثقافة الغربية وجذورها التي ترجع إلى فن المسرح عند اليونان، إن هذا الفن الذي يرجع في أصوله إلى الثقافة العربية الاسلامية، له مميزات خاصة تبتعد في فحواها عن المضامين الدرامية الغربية، ومنها: إن تجسيد الحكواتي للحكاية يأتي من المشاركة الحية مع الجمهور في مكان واحد، أي هو لا ينفصل عن الجمهور في حيز مكاني أخر، وإن ما يقدمه من

1- عساف روجيه المصدر السابق ص١٦.

حكايات هي في أغلبها معروفة لدى الجمهور، لكن طريقة عرضها تجعل من الأستماع اليها ومشاهدتها ممتعة في إطارها الشعبي، كما أن الحكواتي يستخدم عدداً من المكملات للعرض الجسدي للحكاية ومنها الشعر، والأداء الصوتي، وغيرها من الامور التي تسهم في جذب الجمهور للحكاية[1].

أما في العرق فقد عمل المخرج العراقي (قاسم محمد) على تقديم عروض مسرحية إعتمد فيها على المظاهر الدرامية العربية والمستمدة بجذورها من التراث الثقافي العربي والإسلامي ومنها ما يقدم في الأحتفالات الشعبية في العراق، ومن أعماله المسرحية التي حفلت بهذه المظاهرة الدرامية مسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل) إذ كان للجسد دور مهم في هذا العمل المسرحي، إذ استقى أدائه من خلال ما كان يقدم من حكايات يميل اليها الجمهور العراقي، وهذه الحكايات قائمة على فعل الإشتراك في هذه المظاهر الثقافية الشعبية[2].

إنَّ محاولات رفض القوالب المسرحية الغربية، والبحث في التراث من أجل أنتاج نظريات مسرحية محلية مستقلة بعيدة عن التأثير، والوقوع بالتبعية الثقافية في أطار المسرح، جعلت من هذه المحاولات عملية رد ضد كل أشكال التبعية للوعي الكولونيالي الغربي، على الرغم من إن هذه المحاولات بقيت في إطار محدود نظراً لعدد العاملين فيها في مجال المسرح العربي، لكنها جاءت كرد ثقافي واعٍ لإيجاد وسيط ثقافي درامي قادر على ان

1- ينظر عساف روجيه المصدر السابق ص ١٦ – ١٧.

2- ينظر عبد الحميد سامي اضواء على الحياة المسرحية في العراق دمشق دار المدى للثقافة والنشر ٢٠١٠، ص ٦٧.

يعمل على كشف حجم الهيمنة الثقافية للأشكال الدرامية الغربية في إطارها الكولونيالي، وهذه المحاولات هي جزء من ظاهرة عالمية إنتشرت في أغلب دول العالم التي وقعت تحت السيطرة الكولونيالية، وهي محاولات مكملة لما قام به المسرحيون في الداخل الثقافي الغربي الرافض للهيمنة العالمية على ثقافات الشعوب الأخرى وأستغلالها لصالح المركز الغربي.

إنَّ الرد بالجسد ما بعد الكولونيالي في ضوء النظرية المسرحية يبقى قائمة مع أي عرض مسرحي يعمل على تفكيك آفاق السيطرة الثقافية، وأن هذه المحاولات التي يراها البعض تخلفاً، أو رجوعاً لما هو محلي خارج سياقات التطور على وفق ما وصلت اليه الحضارة العالمية فهو يقع في إطار الإنسلاخ عن أصوله الحضارية، فنحن نرى بلداناً قد تطورت علمياً ومعرفياً لكنها لم تتخلَ عن جذورها الثقافية، ومنها فنون الاداء الجسدي وكما في التجارب اليابانية والصينية والهندية التي بقيت محافظة على تراثها وساهمت في جعله ضمن دائرة الثقافة العالمية دون أن تتنصل من هذا التراث لصالح الثقافات الواردة اليها.

إنَّ الرد بالجسد على ما بعد الكولونيالية هو ليس دعوة للتقوقع على ماضٍ يعتقده البعض متخلفاً، بل هو دعوة إلى الخروج من التغريب الثقافي لما وصلت اليه الشعوب العربية والمأزق الثقافي التي تعيشه في ظل فقدان هوية ثقافية اصلانية خاصة بها.

مصادر الفصل الأول

١- أشكروفت بيل جاريت جريفيث هيلين تيفين دراسات ما بعد الكولونيالية ترجمة احمد الروبي ايمن حلمي عاطف عثمان القاهرة المركز القومي للترجمة ٢٠١٠.

٢- أشكروفت بيل جاريت جريفيث هيلين تيفين الرد بالكتابة ترجمة د شعوب العالم بيروت المنظمة العربية للترجمة ٢٠٠٦.

٣- أدواردز تيم النظرية الثقافية ترجمة محمود احمد عبد الله القاهرة المشروع القومي للترجمة ط١، ٢٠١٢.

٤- أردش سعد المخرج في المسرح المعاصر الكويت سلسلة عالم المعرفة ١٩٧٩.

٥- آينز كريستوفر المسرح الطليعي ترجمة سامح فكري القاهرة اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات (مسرح ١٨) ١٩٩٦.

٦- بابا هومي ك موقع الثقافة ترجمة ثائر ديب الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ٢٠٠٦.

٧- بو جنال محمد الفلسفة السياسية للحداثة وما بعد الحداثة بيروت التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠١٠.

٨- توماش بيتش احدث نظريات الدراما الاوربية انطولوجيا المسرحية ترجمة كمال الدين عيد القاهرة المركز القومي للترجمة ٢٠٠٩.

٩- توماش هيلين جيلة احمد الاجساد الثقافية الاثنوغرافيا والنظرية ترجمة اسامة الغزولي القاهرة المشروع القومي للترجمة ٢٠١٠.

١٠- الجابري صلاح تفكيك الاستشراق بنغازي المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الاخضر ٢٠٠٥ ص ١٩.

١١- جيلبيرت هيلين وجوان تومبكينز الدراما ما بعد الكولونيالية النظرية والممارسة ترجمة سامح فكري القاهرة مطابع المجلس الاعلى للآثار ٢٠٠٠.

١٢- الساعدي محمد كريم الاشكالية الثقافية لخطاب ما بعد الكولونيالية دمشق افكار للدراسات والنشر والتوزيع البصرة دار الآداب والفنون ٢٠١٦.

١٣- سخسوخ احمد تجارب شكسبير في عالمنا المعاصر القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٩.

١٤- سرحان سمير تجارب جديدة في الفن المسرحي بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ب.ت.

١٥- شاويش محمد محمود نحو ثقافة تأصيلية بيروت الدار العربية للعلوم - ناشرون ٢٠٠٧.

١٦- شرجي احمد المسرح العربي من الاستعارة إلى التقليد بغداد دار ومكتبة عدنان ٢٠١٣.

١٧- عبد الحميد سامي اضواء على الحياة المسرحية في العراق دمشق دار المدى للثقافة والنشر ٢٠١٠.

١٨- عساف روجيه المسرحة اقنعة المدينة بيروت دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ١٩٨٤.

١٩- ليشته أريكا فيشر جماليات الاداء ترجمة مروة مهدي القاهرة المشروع القومي للترجمة ٢٠١٢.

٢٠- الكبيسي محمد علي ميشيل فوكو دمشق دار الفرقد ط٢، ٢٠٠٨.

٢١- منتدى المسرحيين الامريكيين، وحديث ناعوم تشومسكي حول احداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١ ترجمة مركز اللغات والترجمة بأكاديمية النون القاهرة اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات ٢٠٠٣.

٢٢- موسى حسين: مشيل فوكو الفرد والمجتمع بيروت دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠٩.

٢٣- مونتسكيو تأملات في تاريخ الرومان ترجمة عبد الله العروي الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ط٢، ٢٠١٣.

٢٤- هارلند ريتشرد ما فوق البنيوية ترجمة لحسن أحمامة اللاذقية دار الحوار للنشر والتوزيع ط٢، ٢٠٠٩.

٢٥- هوركهايمر ماكس ثيودور ف ادورنو جدل التنوير شذرات فلسفية ترجمة الدكتور جورج كتوره بيروت دار الكتاب الجديد المتحدة ٢٠٠٦.

٢٦- هيغل مايكل فاندين الدراما بين التشكل والعرض المسرحي ترجمة عبد الغني دود احمد عبد الفتاح القاهرة المشروع القومي للترجمة ٢٠١٣.

٢٧- واثيونغو نغوجي تصفية استعمار العقل ترجمة سعدي يوسف دمشق دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ٢٠١١.

٢٨- ولد آباه السيد التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو بيروت الدار العربية للعلوم ط٢ ٢٠٠٤.

الفصل الثاني

(دراماتيك الاستشـراق)

ملامح خطاب الاستشـراق الثقافي في فكر (إدوارد سعيد)

(دراماتيك الاستشراق)

ملامح خطاب الاستشراق

الثقافي في فكر (ادوارد سعيد)

إنَّ من الركائز الثقافية التي شكلت الوعي المعرفي الغربي، ولاسيما في فترة ما بعد القرون الوسطى، وفي حقبة التنوير، كان الاستشراق الذي عملت عليه المؤسسات الدينية والسياسية والاجتماعية في اوربا لتأسيس قاعدة بيانات ضخمة في شتى المجالات الانسانية والأجتماعية والدينية وغيرها عن الشرق، إذ إنَّ رحلات المستشرقين والباحثين والفنانين دونت عدداً كبيراً من الكتب والتراجم عن بلدان الشرق "مما يدل على ضخامة النشاط بشكل عام ما اشار اليه ادوارد سعيد في الاستشراق من ان احصائية لما نشر عن الشرق بين عامي ١٨٦٠م-١٩٦٠م وصلت بالعدد إلى ما يقارب الستين الف مطبوعة"[1]، إذ جعل النظرة الغربية إلى العالم المقابل تبنى في جانب كبير منها على ما قدمته المؤسسة الاستشراقية في هذا المجال لذا فأن هذه المعلومات المقدمة للشعوب الغربية ساهمت في رسم ملامح الشرقي وحضارته على وفق النظرة الاستشراقية التي قد لا تكون متكاملة ومدققه في نقلها عن البيئات الشرقية للأخر الغربي، كذلك فأن بعض الرحلات وبالأخص الممولة من الجهات والمؤسسات ذات الأهداف السياسية وغيرها لم تكن ذات مقاصد سليمة في اغلبها، بل كانت ذات نوايا

1- الرويلي ميجان سعد البازعي دليل الناقد الأدبي الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ط٢٠٠٧ ص٣٤_٣٥.

استغلالية غايتها السيطرة على الآخر الشرقي كما اتضحت هذه النوايا في حركة الاستعمار والاستغلال الذي قامت به دول اوربا للعالم الشرقي فيما بعد لتشكل صورة الشرق على وفق ما ارادته هذه الدول، من حيث الأوصاف والملامح التي هي في طبيعتها في الصورة الاستشراقية اقل مستوى ونضج من مثيلتها في الغرب.

إنَّ هذه المعلومات المعرفية التي وفرها الاستشراق عن الشرق وبلدانه بقي مادة ثرة للذين خلفوهم في النظرة للعالم الشرقي، وخاصة في مجال الفنون - الذي هو محور هذه الدراسة - إذ عمل اصحابها على تكوين خطاب استشراقي خاص من خلال نقل كل المظاهر الشرقية عن طريق الرسم والتصوير لمجريات الحياة اليومية وخصوصاً مظهر الشرق السلبي المرسوم في المخيال الغربي ذات الابعاد الخيالية والشهوانية عن النساء والخلاعة والعطور والسحر وغيرها، إذ "إنَّ مواضيع الجنس، الحب، العنف، والخداع وروح الدعابة التي تضمنتها هي التي تركت الانطباع الذي لا يمكن إزالته عن عالم الشرق، بأنه خيالي شهواني وعنيف"[١]، مما جعل من الباحثين عن الشرق يركزون في رحلاتهم البحثية عن المظاهر التي تسهم في تغذية جانب كبير من ذاكرتهم على وفق بنية الخطاب الاستشراقي المحمل بهذه الدلالات الفوقية عن الاخر الشرقي، ولم يقتصر البحث والنقل للمشاهد والمظاهر الشرقية على الرسامين، بل انتقل إلى العاملين في مجال الفنون المسرحية أيضاً، إذ قام العديد من المخرجين برحلات إلى الشرق بغية استكشاف المظاهر الدرامية والطقسية الخاصة بالشعوب

1- ثورنتون لين النساء في لوحات المستشرقين ترجمة مروان سعد الدين دمشق دار المدى للثقافة والنشر ط١ ٢٠٠٧، ص٥.

البدائية، والبحث في الأمكنة التي تحتضن الطقوس وما يرافقها من توظيف للعادات والتقاليد، لذا سيركز الكاتب في هذا الفصل على الملامح الاستشراقية في مسرح، لتسليط الضوء على صور مسرحية عن الشرق وافريقيا وظفت لصالح الخطاب الاستشراقي في التأسيس لتجربة مسرحية عالمية دمج فيها طقوس دينية وعادات ثقافية شرقية لخدمة الحضارة الغربية.

إنَّ الوقوف على تحديد مفاهيم هذا الفصل، في كون اشتغالاته بحسب القواميس والمعاجم، تأخذ مديات في الفكر ما بعد الحداثوي، وهي كما يأتي:-

اولاً: الملامح

١ – في اللغة "الملامح جمع لمحة على غير لفظها ما بدا من محاسن الوجه ومساوئه المشابه يقال في فلان لمحة من ابيه او ملامح من ابيه، اي مشابه"[١]

٢ – في الدراما: "الملامح: اوجه التشابه التي يمكن تأشيرها في الدراما المؤثرة والمتأثرة"[٢].

ثانياً: الاستشراق

أ– "الاستشراق: أسلوب تفكير يقوم على التميز الوجودي والمعرفي بين ما يسمى (الشرق)، وبين ما يسمى (في معظم الاحيان الغرب". [٣].

1– المنجد في اللغة والأعلام بيروت دار المشرق ط٣٩ ٢٠٠٢ ص٧٣٣.

2– الشبيبي زينة كفاح ملامح دراما اللامعقول في نصوص طه سالم بابل مجلة نابو للفنون الجميلة العدد الخامس من المجلة ٢٠١٢ ص٦٨.

3– سعيد ادوارد الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق ترجمة د محمد عناني القاهرة رؤية للنشر والتوزيع ٢٠٠٦ ص٤٥.

ب- "الاستشـراق هو فكرة الغرب عن الشـرق، تلـك الفكـرة التـي تجسدت في الواقع - عبر مراحل تاريخية - بالصورة التي ترسمها الظـروف وتجيزها فاتخذت صورة التبشـير الديني تارة وصـورة التمثيـل التـصويري (تصوير الشـرق تارة أخرى وصورة الاستعمار المباشـر تارة ثالثة"[1].

ت- "الاستشـراق: هو أسلوب فكري يرتكز عـلى التميـز الوجـودي والابستمولوجي بين الشـرق (Orient والغـرب (Occident)، ويتـضمن ذلك بعـداً ايـدلوجياً وحـضارياً وسياسـياً يتمثـل في سـيطرة الغـرب عـلى الشـرق واستغلال خيراته ويتضمن هذا البعـد منطلقـاً انتقائيـاً قـائماً عـلى التميز الحضاري او الأنثروبولوجي بين ثنائية ثقافية تتمركز حول الـشـرق والغرب"[2].

إنَّ الاستشـراق هو أسلوب من التميز الوجودي والإبستمولوجي بـين الشـرق والغرب ايديولوجياً وحضارياً وسياسـياً ويـبرر استغلال ثـروات الشـرق من قبل الغرب تحت ذريعة التفوق في سياقاته التاريخية والذي يـأتي في ثلاث صور دينية، وثقافية واستعمارية.

ملامح الخطاب الاستشـراقي

بدأت الملامح الاولى للخطاب الاستشـراقي تتشكل في الغـرب عنـدما دعا مجمع الكنائس في سنة (١٣١٢م لفتح عدد من كراسي الدراسات التي

١- الجابري صلاح الاستشـراق قراءة نقدية دمشق دار الاوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية ٢٠٠٩ ص ١٥.

2- السيد الاسود الاستشـراق الجديد جدلية الثنائية الثقافية بين الغرب الشـرق والغرب الاسلام المنامة ثقافات مجلة علمية محكمة تعنى بالدراسات الثقافية تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين العدد (٢١ ٢٠٠٨ ص٢٠٦_٢٠٧.

تعنى بالشرق، لفهم المنافس الوحيد على زعامة العالم وهو العالم الاسلامي الذي كان يمثل الشرق من جهة، وكان له تهديد مباشر على العالم الغربي آنذاك، إذ تم فتح دراسات في عدد من الجامعات وبتوجيه من مجمع الكنائس في (فينا)، لذا قامت عدد من الجامعات بأنشاء كراسي للدراسات في" اكسفورد، وباريس وبولونيا، وافينون وسالامانكا وكان ذلك نتيجة لهيمنة الحضارة العربية والاسلامية والحاجة إلى الافادة منها من جهة وإلى ما استشعر به علماء المسيحية وقادتها السياسيون من جهة اخرى من الضروري التعرف على ما لدى المسلمين لاحتواء التهديد الذي كانوا يمثلونه بالنسبة للعالم المسيحي"[1]. الذي كان يعيش حالة صراع مع الشرق وقد توج هذا الصراع بالحروب الصليبية التي استمرت لأكثر من خمسة قرون الا ان الدراسات الإستشراقية تطورت في الغرب مع بداية عصر النهضة الاوربية في القرن السادس عشر، وذلك بسبب ظهور الاكتشافات الجغرافية وتطور الجوانب الصناعية، وزيادة التبادل التجاري مما جعل الاهتمام بالشرق يتزايد، متزايداً معه عدد الباحثين المهتمين بالشرق، إذ فتح الباب على مصراعيه أمام الفرق البحثية في مختلف المجالات (الاجتماعية والاقتصادية والدينية والسياسية... الخ)، وظهرت العديد من المؤلفات في مجال الاستشراق.

وعندما بدأت الحملات الغربية على بلدان الشرق استثمر الاستعمار الغربي الاستشراق بمؤلفاته لدراسة الآخر (الشرقي وذلك من أجل السيطرة عليه، مدعوماً بعدد من الدراسات والنظريات الفلسفية التي تميز (الانا الغربية عن (الآخر الشرقي) إذ بنيت صورة عن الانسان الشرقي

1- الرويلي ميجان المصدر السابق ص٣٣.

التي وصفته بعدد من الاوصاف الدونية (البربري والمتوحش واللامتحضر الذي لا يستطيع ان يعيش ويعبر عن أفكاره بحرية ولا يمثل نفسه حضارياً، فكان لابد من أن يأتي الغرب ليشكل من جديد صورة الحياة لديه وتخليصه من ظلمات الجهل التي يعيش فيها، حيث عمل المستعمر على" تفكيك الشبكة الرمزية من المعاني والتخيلات والاخلاقيات للجماعات الاصيلة، وأحل معها بالقوة العسكرية، أو السياسية، أو الاقتصادية، أو بالتعليم الاستعماري ،شبكة مختلفة من المعاني حملها معه من وراء البحار، وحينما استقام الامر للقوى الاستعمارية وصمت المجتمعات الاصلية بالهمجية، ورسمت لها صورة سلبية ولكي تنخرط في مسار التاريخ العالمي، ينبغي عليها الاندماج في سياق الثقافة الاستعمارية وتبني ما تقدمه من أفكار وتصورات ومناهج، وطبعاً لقاعدة التبعية، فلا يجوز الابتكار، انما ينبغي المحاكاة"[1]. إذ عمل الاستعمار من خلال استثمار الدراسات الإستشراقية إلى بناء صورة للشرق مبنية على نظرة ايدلوجية مفادها ان الاستفادة من البحوث والدراسات الاستشراقية تأتي في إطار تحليل الظاهرة الشرقية ومعرفتها من قبل المختصين القائمين على الحركة الاستعمارية، وبناء صورة خيالية مخيفة لأبناء الشعوب الاوربية عن التهديد الذي يمثله الآخر الشرقي وتكوين أساطير عنه.

إنَّ عدداً من الباحثين في مجال الاستشراق- ورغم انقسامهم حول فائدة الدراسات الاستشراقية من عدمه - توصلوا إلى أن الاستشراق يتخذ في دراساته للشرق بعدين أساسين هما:

1- إبراهيم عبد الله التخيل التاريخي السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠١١ ص٢٤٧.

١ - الانشغال بدراسة الشرق أو الكتابة عنه والتخصص فيه وفق المنظور العلمي والتخصصي البحثي في الجامعات المشار إليها وغيرها من التي فتحت كرسي لهذه الدراسات.

٢- أسلوب فكري يرتكز على التمييز الوجودي من خلال الارتكاز على البعد الفكري الايدلوجي التمييزي بين الغرب والشرق حضارياً.

إنَّ النقطة الثانية من الاستشراق هي من أسس القائمين عليها نظاماً في التعامل مع الشرق يقوم على أساس التفضيل العقلي، والفكري، والحضاري في الحضارة الغربية في مقابل الحضارة الشرقية القائمة على أساس الغيبيات، وإبعاد العقل، كما يصور للشرق في المخيال الغربي وهذا التفضيل قائم على ما يسمى بالمعجزة الاوربية، إذ "يعتقد معظم المؤرخين الأوربيين في نظرية (المعجزة الاوربية)، إنها تلك النظرية التي تدعي اسبقية أوروبا في صياغة حضارتها قبل جميع الحضارات الأخرى، وقد حدث هذا منذ زمن قديم، أي فيما قبل العصور الوسطى القديمة، مما منحها صفة التميز كما يفسر تاريخ وجغرافيا العالم بعد (١٤٩٢ الذي يتلخص في تحديث أوروبا"[١]، ومن هذه النظرة اصبحت رؤية الاخر تخضع في سياق التفوق الاوربي.

إنَّ ملامح الاستشراق التي انعكست لاحقاً في كتابات الأوروبيين من مفكرين ومؤرخين وغيرهم، عملت على تثبيت ملامح التفوق التي جاء بها الاستشراق، والذي عد استجابة للمخيال الغربي وما يرمي اليه قبل ظهور الاستشراق في صراعه المستمر مع الشرق ابتداءً من الصراع اليوناني

1- بلاوت، جل. إم نموذج المستعمر للعالم ـ الانتشار الجغرافي وتاريخ المركزية الاوربية ترجمة هبة الشايب، القاهرة المشروع القومي للترجمة ط١ ٢٠١٠ ص٨٧.

الفارسي، وبعد ذلك الروماني الفارسي في حلقة من حلقات الصـراع، لذلك جاء "الاستشـراق، بوصفه استجابة للثقافة الغربيـة التـي وجـدت نفـسها بحاجة اليه، اكثر مما هـو اسـتجابة لموضـوعه الحقيقـي، ذلـك أن موضـوع الاستشـراق كما عبرت عنه الأدبيات الإستشـراقية هـو (اخـتراع غـربي)، لأنه وحسب الخطاب الغربي ليس ثمة شـرق قائم بنفسه أبداً"[1].

لقد انتج الاستشـراق الغربي ملامح خاصة بدراساته واشتغالاته المعرفية عن الشـرق والتي لا يمكن ان يتجاوزها ممن عملوا في هـذا الحقـل المعـرفي الواسع والمترامي الاطراف والاختصاصات المختلفة عـن الـصورة الـسلبية التي خلفها على العقل والمخيال الغربيين في هذا الاتجـاه، أي أن الكثـير مـن العـاملين في حقـل الاسـتشـراق لم يـستطيعوا "التحـرر مـن إرث الذهنيـة التقليدية في تنميط نظرة الغرب إلى الشـرق. فالغرب العقـلاني ازاء شـرق عاطفي، نظام الأول في مقابل فوضى الثاني، بياض ناسه مقابل سـمرة أبنـاء الشـرق، شدة التفكير عند الغربيين في مواجهة تبلده عند الشـرقيين. هكـذا يرسخ الإستـشـراق التقليـدي منطـق تقـسيم النـاس إلى فئتـين والعـالم إلى فسطاطين، خير وشـر، أبيض وأسود، عقـلاني وعـاطفي "[2] وغيرهـا مـن الثنائيات التي ميزت كلا الحضارتين الغرب والشـرق، ولكن رسـمت بيـد الغـرب عـلى حـساب الآخـر الـشـرقي، إذ يـرى المستـشـرق (مكـسيم رودنـــسون في ســياق ظهــور انحيــاز ظــاهرة التفــوق في الدراســات الإستشـراقية إلى الجانب الغربي على انها تعود إلى الاسباب الاتية:

1- ابراهيم عبدالله الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة بيروت الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١ ٢٠١٠ ص١٨٤

2- نجدي نديم جدل الاستشـراق والعولمة بيروت دار الفارابي، ط١ ٢٠١٢ ص٢٨.

١- الظاهرة العرقية المركزية الاوروبية.

٢- الرؤية الجوهرانية والمثالية للحضارات.

٣- الاعتقاد بتفوق النموذج الاوروبي على الاخر الشـرقي.

٤- الاشكاليات العلمية التي رافقت المنهجيات الباحثة في الشـرق.

٥- الارتباط المباشر او غير المباشـر بالممارسـات السـياسية الامبرياليـة ورؤيتها للآخر في ضوء المشـروع الاستعماري التوسعي.[1]

إنَّ الثنائيات المتقابلة هي اهم ملامح الاستشـراق القديم وحتى الحديث الذي يميز بين الحضارتين وشعوبهما، وسمح للعقل الغربي ان ينتج قـوانين تفوقه على الآخر الشـرقي تحت مفهوم التفوق في إدارة العـالم، وجعـل مـن الشـرق هامش وبعيد عن دائـرة الحـضارة العالميـة، التـي اسـتندت لنظريـة التفوق الأوروبي (الغربي)، وحـسب بعـض المفكـرين الأوروبيـين ومـنهم الالماني (ماكس فيبر) الذي يميز بين الشـرق والغرب وتحديداً بين الحضارة الأوروبية والحضارة الـشـرقية بمفهـومين همـا العقلانيـة التـي يربطهـا بـالتطور الاجتماعـي، التـي يعتقـد ان هـذا التطـور الاجتماعـي، وانتـاج المؤسسات والنظام القانوني، وعلامات التفـوق الأخـرى هـي مـن انتجـت فكراً عقلانياً متطوراً عما انتج في الحضارات الاخرى، ومنها الـشـرقية. أمـا المفهوم الثاني، هـو (الاسـتبداد الـشـرقي)، الـذي أصـبح سـمة الحـضارة الشـرقية والتي يربطها بأن شعوب آسيا ومصـر القديمة اشتغلت بالزراعـة والبيئات الجافة وبالتالي فأن هذه البيئات والنظـام الزراعـي انتجـت نظـام دولة استبدادي غير ديمقراطي، بسبب ان الدولة كانت تجبر الـشعب عـلى

1- ينظر نجدي نديم المصدر السابق ص١٢٩-١٤٦.

الاشتغال بأعمال الري وتوزيع الماء وغيرها من الاعمال التي تجعل من الشعب ليس متحكم بهذه المصادر الطبيعية، بل تابع لنظام مستبد يسخر الشعب لمصلحة الحاكم.[1]

أما المؤرخ والاكاديمي الثاني فهو (إريك جونز)، الذي يقدم مفهومين في التفوق من خلال كتابه (المعجزة الاوربية الصادر في (١٩٨١) اثنين من المفاهيم الخاصة بالتفوق الاوروبي هما: (التوسعية)، التي يرى فيها، بأن الأوروبيين يتمتعون بأتجاه طبيعي لتوسيع الحدود ابتداءً من (كولومبوس وفاسكو دا جاما) للوصول إلى اختراق العدم والمجهول، والبحث عما يجعل امكانية التوسع حق مشروع، الذي بُني عليه الاستعمار فيما بعد، اما المفهوم الثاني (التفوق الأوروبي) الذي يشير إلى مصطلحين المقابلين لمفهوم التفوق هما (افريقيا البدائية، وآسيا البربرية)، الأولى (افريقيا البدائية) التي كانت متخلفة، وكانت فقط مصدراً لتجارة العبيد الذين وجدوا فقط للخدمة فهم لا يمتلكون ما يقدموه للحضارة العالمية، والمصطلح الآخر (آسيا البربرية)، وشعوبها التي لا تمتلك امكانيات التطور في هذه القارة المترامية الاطراف، وغير قادرين على التطور بسبب بربريتهم وطبيعة حياتهم، مما أعطى هذا المفهوم حق لتوسع الحضارة الغربية على حساب الآخر.[2]

إنَّ ملامح الاستشراق الغربي أخذت في نسقها المعرفي ان ترتكز على نقاط مهمة حاول من خلالها بناء نظام ثقافي خاص بالشرق، وما يقع من

1- ينظر بلاوت، جل. إم نموذج المستعمر للعالم (٢)، ثمانية من مؤرخي المركزية الاوروبية ترجمة هبة الشايب، القاهرة المشروع القومي للترجمة ط١ ٢٠١٠ ص٣٧، ص٤١.

2- ينظر نفسه ص١٢٩-١٤٦.

اراضي ومجتمعات خارج العقلية الغربية ومجتمعاتها ومن أهم هـذه النقـاط التي سيبحثها الباحث في المسرح الغـربي قبـل المتـصف الثـاني مـن القـرن العشـرين، هي الاتي:

١- إنَّ النظام الغربي في منطلقاته الفكريـة والثقافيـة قـائم عـلى الجانـب العقلاني، التي تؤهله إلى ان يكون متفوقاً ومتقـدماً ويمتلـك اسـس القيـادة السليمة للعالم ككل وليس لجهة معينة، بل من حقه وواجبـه إنَّ يتمـدد عـلى حساب الآخر من أجل بناء نظام مركزي موحد أساسه ومرجعياته الفكرية والثقافية العقل الغربي.

٢- إنَّ من مـبررات التفـوق قائمـة عـلى صـفات الاخـر التـي تتـصف بحسب علاقاتها، او مقاومتها لهذا الفكر الاستعلائي على الآخر، إذ تتصف آسيا بالبربرية تارة أو المتوحشة تـارةً أخـرى، حتـى لا تـشكل مـبرراً لعـدم التدخل إذا ما وصفت بالعقلانية أمّا العقلانية الأوربية، بل يجب أن تكـون أقل ترتيباً في السلم العالمي للشعوب بحسب حضارتها واسهاماتها العالميـة. وكذلك وصف افريقيا بالبدائية، إذ لابدَّ من إيجاد عقل متحضر يـستطيع أن ينقذها من بدائيتها، والعقل الغربي هو المؤهـل لـذلك، ممـا يجعـل مـبررات التمدد واضحة، بالإضافة إلى تفوق اللـون الابـيض مقابـل اللـون الأسـود الافريقي والأصفر الآسيوي.

٣- نظام الفـوضى والغرائبيـة التـي تحكـم الـشعوب التـي تقـع خـارج الحضارة الغربية كالشعوب الآسيوية والافريقية، وكذلك اضفاء الصفات ذات الطابع السحري والغامض من أجل جذب أكبر عدد من الباحثين عن الاثارة في الشـرق وكنوزه التـي تـرتبط بالأسـاطير والميثولوجيـا الغرائبيـة، حتى إنَّ الاستعمار الباحث عن التوسـع والأمتـداد عـلى الآخـر جعـل مـن

الفوضى مبرراً لاستعباد الشعوب الآخر من أجل تطويرها وتحريرها من التخلف.

٤- ربط الثقافات الأخرى بالثقافة العالمية الغربية من خلال التوسع الثقافي ومقابل الاستسلام الثقافي، والتنظيم مقابل الفوضى، وتحرير الثقافات مقابل الأستبداد الشرقي، كل هذه الثنائيات جعل منها العقل الغربي واستشراقه من ملامح الآخر، الذي يجب أن يخضع للنظام العالمي تحت قيادة غربية.

دراسة ملامح الخطاب الاستشراقي في فكر ادوارد سعيد

إنَّ إدوارد سعيد في سعيه للكشف وتفكيك الخطاب الاستعماري لم يكتفِ بدراسة الرواية فحسب، بل أيضاً كان للمسرحية دورٌ مهمٌ في هذا المجال، ولو إن دور الرواية أخذ مساحة اوسع في عمله ولكن بما إن هذه الدراسة تتعلق بالجانب الدرامي المسرحي فلابد من أن نتتبع خطوات (سعيد في هذا المجال.

إنَّ سعيد قد استفاد من الشكل المسرحي في توضيح صورة المستِعمر وخصوصاً في الجغرافيا المتخيلة أو الشرقنة، ويمكن أن نضيف إليها مصطلح (المسرحة التي يمكن أن تتحول بموجبها أرض الشرق المتخيل إلى خشبة مسرح، المقصود هنا ليس الخشبة المادية فقط بل تشكيل الفضاء المسرحي (الشرق ليكون ساحة للعب الأدوار من قبل الكولونيالي الغربي وهنا لا بد من استنباط الصورة التي تخص الجانب الدرامي (القالب المسرحي لتكوين نظرية مسرحية إستشراقية مستوحاة من فكر وقراءات ادوارد سعيد.

إن فكرة (الصراع هي الأساس التي تقوم عليها فكرة المسرحية، وهذا الصراع يأتي من تأليف كاتب مسرحي يضع ملامح الصراع بين طرفين احدهما يرمز للخير والقيم الصالحة والآخر يرمز للشر والعداوة والبغضاء وغيرها من الصفات السيئة، وهذا ما حاول النص الكولونيالي وضعه لطرفي الصراع والمتمثلة بالأنا الغربي صاحب الصفات الايجابية والآخر الشرقي صاحب الصفات السلبية، لهذا يحاول الأول أن ينتصر على الآخر ويجعله تابعاً يحمل الصفات الايجابية التي هي من صفات الأول (الأنا الغربي).

إنَّ فكرة الصراع بين الغرب المتعالي والشرق الخاضع هي مبنية على العلاقة بين الفكر الإستشراقي الغربي وبين الامبريالية عند (سعيد)، وهذه العلاقة وضعت كما ذكرنا سابقاً آراء الفلاسفة والمفكرين لها ومنهم (كانط وما ذكره في مقال له يحمل عنوان (ما الأنوار الذي يتحدث فيه عن الإنسان القاصر" فالإنسان الشرقي كما يراه الاستشراق، يشبه الإنسان القاصر الذي تحدث عنه كانط في مقاله، فهو شخص كسول وجبان، وهو من يتقاعس عن حيازة حقه في التفكير ويتخاذل أمام استعمال إرادته من أجل صياغة ذاته، والذي يقعسه عن القيام بالخطوة الأولى في التفكير هو اعتقاده بأن مسؤولية التفكير أمر صعب للغاية، ولذلك فهو لا يرى لزاماً لتحمل مشاق المهام الثقيلة مادام غيره يقدم في مكانه بهذه المهمة"[1].

إنَّ صورة الآخر (الشرق التي جعلت صورة نمطية في الفكر الغربي أخذت أشكالاً أسطورية وغرائبية وبدائي من الشرق لتكون مركز

1- مفرج جمال المعرفة والقوة نحو طريقة علمية للهيمنة بيروت الدار العربية للعلوم ناشرون ٢٠٠٩ ص٣٥.

لحكايات الخيال الغربي الذي سعى إلى البطولة والرومانسية في ولوج عوالم الشرق السحرية والبكر التي لم تستكشف بعد من قبل الغرب المتحضر هذه الصورة هي كانت من أهم صور النصوص الغربية عن الشرق أن (سعيد يرى في نصوص المسرح الغربي الذي يعود إلى الإغريق، هي مجال دراسة لما أحتوى الاستشراق حيث يرى إنَّ صورة الشرقي المهزوم تعود ليس فقط إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، بل إن هذه الصورة الخيالية عن الشرق تعود إلى نصوص الكتاب الإغريق، ويوضح هذه الفكرة في كتابة الاستشراق قائلاً: "إن حداً فاصلاً رسم بين قارتين: أوربا قوية وفصيحة، وآسيا مهزومة ونائية، واسخيلوس يمثل آسيا ويجسمها، ويجعلها تنطق بشخص الملكة الفارسية الهرمة (أم كسيركس)، وأوربا هي التي تفصح عن الشرق، وهذا الإفصاح هو إمتياز خاص لا لسيد كالدمية، بل لخالق حق أصيل قوته الواهبة للحياة تمثل، وتحي، وتشكل، ذلك الفراغ الخطر الصامت"[1] وكذلك يفصح (سعيد عن مسرحية إغريقية ثانية تتناول نفس الموضوع وهي مسرحية (الباكنتيون ليوربيدس الذي يصور إن الشرق يشكل خطراً على الإغريق من خلال شخصية (بنثيس الذي يصبح هو نفسه باكنتياً ويدمر في نهاية المطاف، وحتى إنَّ الأنشودة التي ينشدها الفرس على خسارة قائدهم أمام الإغريق من خلال انشودة الجوقة التي تنوح على ارض آسيا التي أصبحت ارض الخواء بعد الهزيمة[2].

إنَّ صفة الانهزامية التي يوصف بها الشرق أصبحت من أساسيات الصراع القائم مع الغرب في نصوص لاحقة يذكرها كتاب خطاب ما بعد

1- سعيد ادوارد الإستشراق المصدر السابق ص٨٧.

2- ينظر نفسه ص٨٦-٨٧.

الكولونيالية عن صـراع القـائم بـين الإمبراطـوري والهـامش، ومـن أبـرز الكتّاب في هذا المجال (بيل اشكروفت، جاريث جريفيث، هيلين تيفـين في كتابهم (الرد بالكتابة)، إذ يتطرق الكتاب لمسـرحية (العاصـفة لشكـسبير، كمثال عن هذا الصـراع، ويعتقد مؤلفو الكتاب إن "(مسـرحية العاصـفة أهـم نص مستخدم لترسـيخ نمـوذج قـراءات مـا بعـد الكولونياليـة حـول الأعمال المعيارية، وقد رسخت تلك القراءات بحيث أصـبح التـشديد عـلى الكولونيالية متوقعاً الآن في الإنتاج المعاصـر وفي واقع الأمر نجد إنَّ الأهم من قـراءة النقـاد البـسيطة للـنص نفـسه، أو المتنجـات يكمـن في توظيـف الشخصيات والبنية على نطاق واسع في مسـرحية العاصـفة توظيفـاً يجعلهـا استعارة عامة عن العلاقات بين الإمبراطوري والهامش أو – بصورة أوسـع – لوصف جوانب بعينها لواقع ما بعد كولونيالي"[1].

لقد أعاد قراءة (العاصفة لشكسبير عدد من كتّاب ما بعد الكولونياليـة ومنهم (لامينغ وايميه سيزار وجونثان ميلر)، إذ تعد قـراءة (لامينـغ مـن أكثر القراءات أهمية، التي صاغها في كتابه (متعة المنفى متحدثاً عن تفكيك تراتيبية كل من (بروسبيرو واربيل وكاليبان في قراءة سياسية تتغـير النظـرة فيها إلى (كاليبان تلك النظرة القائمة عـلى التميـز كونـه مـن (جـزر الهنـد الغربية التي يتنكر كونه ادمي في ظل المزاعم الأوربيـة ونظرتهـا إلى الجـنس البشـري[2].

1- اشكروفت بيل جاريث جريفيث هيلين تيفين الرد بالكتابة النظريـة والتطبيـق في آداب المستعمرات القديمـة ترجـمة: د شـهرت العـالم بـيروت المنظمـة العربيـة للترجمة ٢٠٠٦ ص٣١٢-٣١٣.

2- ينظر نفسه ص٣١٠-٣١١.

إنَّ هذه النصوص وغيرها التي تحمل النظرة ذاتها اتجاه الشرق، الذي يصبح الآخر فيها فضاء لمتلقي رسمت له الأحداث بطريقة أسطورية وغرائبية على جغرافيا متخيلة يؤدي عليها الممثلون ما يشاؤون في ظل ميدان واسع للكتابة شمل أكثر مجالات الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية.

فمساحة الشرق خلقت من الأداء الإستشراقي الكولونيالي الذي وزع على مساحاتها أدواره، فالمكان بالنسبة للمستشرق الغربي "هو نتاج لممارسة التمثيل فهو ليس مجرد مجال، بل إنَّه فعل بمعنى إنَّ الأداء يخلق المكان الذي يمكن لشيء جديد أن يدخل العالم فيه، أو بعبارة الرجل الشعبي (الأرض بوضع اليد فطالما تتواجد القوى المهيمنة في المكان فإنها تطمع في توسيع الرقعة الجغرافية لكي تسع بالتالي الجميع   إذ لا توجد أحداث خارج الجغرافيا، بل يجب توسيع الجغرافيا لكي تسع الأحداث"[1].

إنَّ الفضاء المسرحي الاستشراقي بهذه الحالة هو فضاء توسعي يزداد بفعل زيادة عدد الممثلين فيه، أو بفعل زيادة حجم الأحداث فيه، فان جغرافيا المسرح الإستشراقي المتخيل تتوسع لتشمل كل الأحداث، وبالتالي لا يوجد مكان خالٍ من الأحداث، بل حتى المكان الذي تقع فيه أحداث سابقة يجب إعادتها أو صياغتها بصورة جديدة من قبل ممثلين آخرين، ولكن بنفس الأدوار القديمة، وهذا ما حصل من وجهة نظر (سعيد)، من تبادل الأدوار بين الاستشراق القديم (البريطاني الفرنسي)، والآخر الجديد (الأمريكي).

1- الأسود السيد المصدر السابق ص٢١٥.

إنَّ عملية تمثيل الآخر في المسرح الاستشراقي ناتجة عن الصور الذهنية التي ركزها المستشرق الغربي في ذهن المجتمعات الغربية عما يحتوي الشرق الأسطوري الذي يكون الذهاب إليه مرحلة في عالم الخيال حيث الكائنات الغريبة والشعوب المتوحشة والبربرية، فهو ليس تمثيل واقعي ينتج عن رؤية واقعية بل هو تمثيل لما هو خيالي بحت، ويمكن القول: "إنَّ تعامل المخيال الغربي مع الشرق يتبع أسلوب التمثيل إذن، ويعبر التمثيل عن محاكاة صور ورؤى مسبقة في الذهنية الغربية، وليس من وظيفة التمثيل أن يعكس واقعاً موضوعياً، بتعبير آخر لا يمثل التمثيل استحضاراً للشرق، بقدر ما هو إقصاء له وإلغاء، وإعادة إنتاج لشرق متخيل يشبع الرغبة الغربية"[(1)] وبهذا يأخذ شكل التمثيل الغربي للشرق محاكاة مصطنعة وليست واقعية، محاكاة تكونت بفعل ذهنية استعلائية تنظر للآخر تابع ودون مستوى الحضارة الإنسانية.

إنَّ سعيد يقدم لنا من خلال مناقشته لكتاب (بارتليمي ديربيلو (المكتبة الشرقية والذي طبع في عام ١٩٩٧ م عن كيفية النظرة إلى الشرق، أو كيفية وضع الخطوط العامة من قبل المستشرق الذي يريد أن يكون جزءاً من دراسة ظاهرة الشرق. وهو بذلك - أي سعيد - يحدد ملامح خطة إخراجية عامة بل كونية لرؤية الشرق في صورة معدة سلفاً في الكتاب المذكور، وكتب أخرى منها (تاريخ كمبردج للإسلام، وتاريخ العرب (١٧٠٨ – ١٧١٨ وغيرها من الكتب)[(2)]، التي تتضح ملامح التوجيه الصارم لنقل الشرق إلى الغرب في طريقة أدائية واضحة التوجيه

1- الجابري صلاح، المصدر السابق ص١٩-٢٠.

2- ينظر سعيد ادوارد الإستشراق المصدر السابق ص٩٢-٩٣.

نحو غايات محددة أي" يستحيل فصل الطبيعة التعليمية للتمثيل الذي يقدمه الإستشراق عن الأجزاء الأخرى من الأداء، وفي عمل متفقه مثل (المكتبة الشرقية)، التي كانت نتيجة لدراسة وبحث منتظمين، يفرض المؤلف نظاماً ضابطاً على المادة التي يعمل عليها، فانه يريد أن يكون جلياً للقارئ إنَّ ما تنقله الصفحة المطبوعة هو حكم منظم منسق على المادة يحاط بسلسلة من الآراء والأحكام التي تدفع العقل الغربي لأغراض التصويب والتحقيق لا إلى مصادر شرقية أولاً، بل إلى أعمال إستشراقية أخرى، ويصبح المسرح الأستشراقي كما أسميه عبر هذه الدراسة، نظاماً من الصرامة الأخلاقية والمعرفية"[1].

إذن فالعملية التي يستند إليها الخطاب الكولونيالي تتضح من خلال التقيد بضوابط الاستشراق، تشبه خطوات الخطاب الثلاثة التي أسس لها (فوكو في الذات المؤسسة له، وهذه الخطوات التي أطلقت عليها اسم اللعبة هي (لعبة الكتابة ولعبة القراءة ولعبة التبادل)، فالأولى هي ما صمم للشرق من صور نمطية في مؤلفات عديدة بدأت منذ القرار الأول لمجمع الكنائس في (فينا في عام (١٣١٢م)، بفتح كراسي لدراسة الشرق في الجامعات الأوربية وصولاً إلى مؤلفات إستشراقية جديدة منها على سبيل المثال (السياسة الخارجية الأمريكية في الشرق الأوسط لـ (جانيس تيري الصادر في ٢٠٠٦ والذي يناقش آلية إعداد المسرح (الشرق الأوسط وتوزيع الأدوار عليه، وبخاصة ما يسمى الشرق الأوسط الكبير، كلُ هذه المؤلفات التزمت بلعبة الكتابة الموجهة في هذا الشأن في توجيه اللعبة الثانية، وهي القراءة التي تقع على عاتق كل من المستشرق، والمتلقي الغربي، أو

1- سعيد إدوارد الاستشراق المصدر السابق، ص٩٥.

المستهلك في عملية تبادلية في أدوار الحدث العالمي، الذي يكون فيه الشرق فضاء مفتوح لتأكيد التفوق الغربي (الكولونيالي الذي يستند بهذه المراحل الثلاثة إلى" المعرفة الغربية المؤسسة للشرق، فان الاستشراق يعد بذلك ممارساً لقوة ذات اتجاهات ثلاثة: على الشرق، وعلى المستشرق، وعلى (المستهلك الغربي للاستشراق"[١].

إذن يعد الخطاب الاستشراقي خطاباً موجهاً للشعوب الغربية عن الشرق، ويشير إلى أنه ساحة من الأفكار الغريبة والمضادة والمناهضة للحضارة الغربية، وإنَّ الشعوب الشرقية بربرية ووحشية ولابدَّ من تحويلها إلى شعوب متحضرة من خلال تمثيلها من قبل الغرب لربطها بالحضارة العالمية، إذ هدف الخطاب الاستشراقي هو تخلي الشعوب الشرقية عن الهويات الثقافية والاجتماعية الخاصة بها وإبدالها بأخرى، من خلال فصلها عن واقعها وعاداتها وتقاليدها وربطها بثقافة غربية جديدة، لا تكون فيها مشاركة بشكل فاعل بل تكون هامشية وتبقى تابعة لمركز الحضارة العالمية الغربية.

وعُدَّ خطاب ادوارد سعيد، خطاباً نقيضاً للخطاب الاستشراقي يعمل على تفكيكه وكشفه وفضحه من خلال التركيز على بنيته، والأدوار التي يلعبها وفق المفاهيم الأساسية التي وضعها (ادوارد سعيد)، وهي (الأنا، الاصلاني الصامت، الجغرافية المتخيلة الشرقية، والتمثيل الغربي).

أوجد (ادوارد سعيد مفاهيم يمكن الاستفادة منها في دراسة الظاهرة الاستشراقية، على اعتبار أن الخطاب الاستشراقي قد حول الشرق إلى

1- سعيد ادوارد، المصدر السابق: ص٩٥.

فضاء مسـرحي والشعوب الغربيـة إلى متلقـين، والمستـشـرقين إلى ممثلـين، لنقل واقع الشـرق وفق المخيـال الغـربي الـذي أنـتج نـصوصاً استـشـراقية جعل فيها الشـرق غرائبياً ويحوي على قـصص الخيـال الأسـطورية عمـل (ادوارد سعيد على وفق مفهوم (المسـرح الاستشـراقي إلى توضيح كشف الخطاب الكولونيالي واللاعبين الرئيسيين في تكوين هـذا الخطـاب، وكيفيـة توظيف هذا الخطاب في السيطرة على الشـرق ومقدراتـه مـن خـلال جعـل صورته مشوهه أمام أنظار الشعوب الغربية، إذ لا يمكن الوقوف فقط عنـد النصوص المسـرحية (بصورة خاصة والأدبيـة الأخـرى بـصورة عامـة في مرحلة تكوين الخطاب الاستشـراقي مع الاستعمار الفرنسي والبريطاني، بـل يمكن قراءة هذا الخطاب الممتد منذ فترات زمنيـة ابعـد وفـق (وجهـة نظـر سعيد)، الذي ادخل مـسـرحيات مثـل (الفـرس لاسخيلوس والعاصـفة لشكسبير من ضمن هذا الخطاب.

مصادر الفصل الثاني

١- ابراهيم عبدالله الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة بيروت الدار العربية للعلوم ناشرون ط١ ٢٠١٠.

٢- ابراهيم عبدالله التخيل التاريخي السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠١١.

٣- اشكروفت بيل جاريث جريفيث هيلين تيفين الرد بالكتابة النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة ترجمة د شهرت العالم بيروت المنظمة العربية للترجمة ٢٠٠٦.

٤- بلاوت جل إم نموذج المستعمر للعالم (١ الانتشار الجغرافي وتاريخ المركزية الاوربية ترجمة هبة الشايب القاهرة المشروع القومي للترجمة ط١ ٢٠١٠.

٥- بلاوت جل إم نموذج المستعمر للعالم (٢) ثمانية من مؤرخي المركزية الاوروبية ترجمة هبة الشايب القاهرة المشروع القومي للترجمة ط١ ٢٠١٠.

٦- ثورنتون لين النساء في لوحات المستشرقين ترجمة مروان سعد الدين دمشق دار المدى للثقافة والنشر ط١ ٢٠٠٧.

٧- الجابري صلاح الاستشراق قراءة نقدية دمشق دار الاوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية ٢٠٠٩.

٨- الرويلي ميجان سعد البازعي دليل الناقد الأدبي الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ط٢٠٠٧.

٩- سعيد ادوارد الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق ترجمة د محمد عناني القاهرة رؤية للنشر والتوزيع ٢٠٠٦.

١٠- السيد الاسود الاستشراق الجديد جدلية الثنائية الثقافية بين الغرب الشرق والغرب الاسلام المنامة ثقافات مجلة علمية محكمة تعنى بالدراسات الثقافية تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين العدد (٢١ ٢٠٠٨.

١١- الشبيبي زينة كفاح ملامح دراما اللامعقول في نصوص طه سالم بابل مجلة نـابو للفنون الجميلة العدد الخامس من المجلة ٢٠١٢.

١٢- مفرج جمال المعرفة والقوة نحو طريقة علمية للهيمنة بـيروت الـدار العربيـة للعلوم ناشـرون ٢٠٠٩.

١٣- المنجد في اللغة والأعلام بيروت دار المشرق ط٣٩ ٢٠٠٢.

١٤- نجدي نديم جدل الاستشـراق والعولمة بيروت دار الفارابي ط١ ٢٠١٢.

الفصل الثالث

فاعلية الخطاب النقيض
والأفعال المعاكسة
للكولونيالية الثقافية

يعد الخطاب النقيض في الثقافة العالمية من المصطلحات التي ظهرت ما بعد الحداثة، وخصوصاً في حقل البحث (ما بعد كولونيالي)، والذي يركز على مفهوم المقاومة الثقافية للثقافة الغربية المتعالية، التي تنظر للآخر نظرة استعلائية بحكم سيطرتها على الثقافة العالمية، والموجهة لها على وفق مرجعياتها الفكرية والمعرفية بالضد من أي حركة نهضوية للآخر المهمش، الذي يقع خارج حدود المركز الثقافي، التي تعد اوربا والعالم الغربي مركزها، لذاك ظهرت حركات ثقافية مختلفة في عدد من دول العالم ومنها في امريكا اللاتينية وبحرها الكاريبي، وافريقيا، وآسيا وغيرها من المناطق ذات النزعة المغايرة للثقافة الغربية والمناصرة للثقافات المحلية، والساعية إلى إعادة النهضة إلى تراثها المقموع من قبل السلطات الكولونيالية، إذ تنوعت وسائل المناهضة الثقافية وفق خطاب نقيض ساهم في ايجاد حركة عالمية تصب في سياق ما بعد الحداثة، أُطلق عليها مناهضة الكولونيالية او ما بعدها، وفي كافة المجالات الثقافية والأدبية والفنية، ومن بينها المسرح كنص وعرض، إذ شهدت الحركة المسرحية العالمية سواء في الداخل الكولونيالي أو في خارجه، ظهور حركات مسرحية مناهضة عديدة على مستوى النص أو العرض، دعت إلى الابتعاد عن التمييز الثقافي ضد الآخر، ومنها ما هو في امريكا مثل مسرح الزنوج والمسرح السري وغيره من الحركات التي قاومت الحروب الكولونيالية، ومنها حرب الفيتنام، والاحتلال الصهيوني والحرب على العراق وغيرها، كما ظهرت أصوات مسرحية مناهضة للاستعمار الغربي كما في مسرحية (النظر إلى الوراء بغضب لـ(جون اوزبورن)، التي هاجم بها الامبراطورية البريطانية بعد ان

حلت لويلات عليها نتيجة الاستعمار البريطاني وغيرها من المسرحيات الاخرى. أمّا في الوطن العربي فقد قامت حركات ثقافية مناهضة للإستعمار البريطاني والفرنسي للوطن العربي بصورة عامة، والاحتلال الصهيوني لفلسطين بصورة خاصة، كما في مسرحيات (احمد شوقي مسرحية (علي بك الكبير) سعد الله ونوس) مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) و(محمد الماغوط مسرحية (صقر قريش وغيرها من المسرحيات، أمّا على مستوى الاخراج، إذ ظهرت حركة مسرحية عربية تدعو إلى العودة إلى التراث ومواجهة الشكل المسرحي الغربي الذي يدعو إلى الغاء الملامح التراثية والمظاهر المسرحية العربية والاسلامية، كما في (الحكواتي و(السامر و(الاحتفالي وغيرهم.

إنَّ هذا الخطاب النقيض وفاعليته كان لها الأثر الواضح في المسرح العراقي ايضاً، من خلال المواجهة الثقافية التي قدمها المسرح العراقي، والذي سيبحثه الكاتب في هذا الفصل وهذا الموضوع يعبر عن الخطاب النقيض، وفاعلية التصدي للخطاب الثقافي الغربي، على اعتبار ان العراق قد تعرض إلى استعمار بريطاني في السابق وامريكي في الوقت الحالي، لذا سيركز الباحث على مصطلح (فاعلية الخطاب النقيض ودوره في كشف الخطاب المسرحي العراقي في أعمال مسرحية ثلاث هي: مسرحية (قضية الشهيد الرقم ١٠٠٠ للمخرج (قاسم محمد) ومسرحية (مقامات آبي الورد للمخرج (إبراهيم جلال ومسرحية (الخان للمخرج العراقي (سامي عبد الحميد)، إذ تعبر هذه المسرحيات عن مستويات المواجهة الثقافية للخطاب الكولونيالي في المسرح العراقي، وكذلك البحث في الدور الذي لعبه المسرح العراقي في مناهضة وسائل التدخل الثقافي، والكشف عن

سياقاته ومنهجياته ضد الثقافة المحلية العراقية وتبيان أهم الأدوار الكاشفة لهذا للخطاب الغربي ضد الثقافة العراقية، والكشف عن اهمية المسرح كأداة من أدوات المناهضة الثقافية، ودوره في إيجاد خطاب نقيض يسهم في ايجاد ثقافة مقاومة للخطاب المسيطر.

إنَّ البحثَ في مصطلحات هذا الفصل تأخذ طبيعة من المفهوم، كون مفاهيم (الفاعلية والخطاب النقيض) في الثقافة لها اشتغال محدد، يتضح على وفق ما يأتي:

اولاً: فاعلية: Activity

١- الفاعلية في اللغة: تأتي من "الفِعل، بالكسر: حركة الانسان، أو كناية عن كل عمل متعد وبالفتح: مصدر فَعَلَ، كمَنَعَ وحياءُ الناقة، أو يكون في الخير والشر وهو مخلص لفاعل واحد، وإذا كان من فاعلين، فهو فِعالٌ"[1].

٢- الفاعلية في الفلسفة "الفاعلية هي النشاط، أو الممارسة او استخدام الطاقة تقول فاعلية الفكر، أي نشاطه"[2].

٣- الفاعلية اصطلاحاً "يشير هذا المصطلح إلى القدرة على إتيان فعل أو القيام بفعل. ويعتمد المصطلح في النظرية المعاصرة على سؤال بشأن ما إذا كان بإمكان الافراد أن يبادروا إلى فعلٍ بحرية واستقلالية، أم

1- الفيروزآبادي مجد الدين محمد بن يعقوب القاموس المحيط بيروت دار الكتب العلمية ط٣ ٢٠٠٩ ص١٠٥٦.

2- صليبا جميل المعجم الفلسفي المجلد الثاني بيروت دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٩ ص١٣٦.

أن أفعالهم تتحدد بمعنى من المعاني بواسطة المسالك التي تشكلت هويتهم فيها"[1].

ثانياً: الخطاب Discours:

١- في اللغة الخطاب لغوياً مأخوذ من الفعل "خطب - خطبةً وخطبا وخطابة: وعظ: قرأ الخطبة على الحاضرين يقال خطب القوم وفي القوم خطب - خطابة: صار خطيباً خاطب خطاباً ومخاطبةً: كالمه يقال خاطبه في فلان أي راجعه في شأنه تخاطباً: تكالماً إختطب على المنبر: خطب الخطاب: ما يكلم به الرجل صاحبه"[2].

٢- اصطلاحاً ويعرف الخطاب "بأنه شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام، كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه"[3].

٣- "الخطاب: تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً، يهدف الأول إلى التأثير على الآخر"[4]

1- اشكروف بيل جاريث جريفيث وهيلين تيفين دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسية ترجمة أحمد الروبي أيمن حلمي عاطف عثمان القاهرة المشروع القومي للترجمة، ٢٠١٠ ص٥٤.

2- لمنجد في اللغة والأعلام الطبعة التاسعة والثلاثون بيروت دار المشرق ٢٠٠٢ ص١٨٦.

3- الرويلي ميجان سعد البازعي دليل الناقد الأدبي الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ط٥ ٢٠٠٧ ص١٥٥.

4- آرون بول دينيس سان - جاك - آلان فيلا معجم المصطلحات الادبية ترجمة الدكتور محمد حمود بيروت مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ٢٠١٢ ص٤٧٧.

٤- يعرف الخطاب مسرحياً هو ما "يعني التركيز على اللغة المسرحية من حيث هو أداء حركي وصوري وصوتي يشكل العرض المسرحي"[١].

ثالثاً: النقيض: Refutation

١- النقيض في اللغة "نقض - نقضا البناء: هدمه والحبل حله ـ العهد او الأمر: أفسده بعد إحكامه، يقال (نقض فلان وتره ...). النقيض م نقيضة المخالف، يقال (فلان هو نقيضك الطريق في الجبل نقيض كل شيء النقيضان الأمران المهانعان بالذات بحيث لا يمكن اجتماعهما بوجه واحد كالإيجاب والسلب"[٢].

٢- النقيض في الفلسفة: "هو البرهان على بطلان الدعوى، وهو اقوى من الاعتراض (Objection)، لأن الاعتراض هو اقامة الدليل على خلاف ما أقامه عليه الخصم او إظهار ما في مقدمات دليل الخصم من خلل يمنع من قبول دعواه، على حين ان النقض دحض نهائي للدعوى"[٣].

إذن فاعلية الخطاب النقيض تشير إلى الإجراءات والنشاطات والممارسات ذات فاعلية ثقافية تعمل على ايجاد لغة خطاب - سمعي مرئي حركي - تدخل في تكوين المنظومة المعرفية للخطاب النقيض والمانع للهيمنة الثقافية الموجهة ضد الآخر، هذا الخطاب النقيض، الذي يتشكل من ردود أفعال متنوعة ومخالفة للخطاب المهيمن، لتقديم البديل المناهض والمناقض له.

1- علي عواد شفرات الجسد جدلية الحضور والغياب في المسرح عمان أزمنة للنشر والتوزيع ١٩٩٦ ص١٥.

2- المنجد في اللغة والاعلام المصدر السابق ص٨٣٢.

3- صليبا جميل المعجم الفلسفي المجلد الثاني المصدر السابق ص٥٠٢.

فاعلية الخطاب النقيض في الضد الثقافي

إنَّ مصطلح فاعلية الخطاب النقيض يستدعي البحث في أطر الخطاب الكولونيالي المسيطر في دلالاته المعرفية على الثقافات التي خضعت طوعاً او كرهاً لإرادة المستعمر في عمله على تعويم الثقافة الأصلانية للشعوب، بحجج إنَّها تستلزم التغيير والتمدن كونها خارج أطر الحضارة والمدنية في العالم الجديد، الذي تبناه الفكر الغربي بعقليته التي يعود العمل على بثها في ثقافة الآخر إلى عهود قديمة، رافقتها العديد من التغيرات على المستوى الفكري الفلسفي الغربي، والمستوى الرحلاتي الاستشراقي، والمستوى التطوري في العلوم والفنون والآداب وغيرها من المستويات الأخرى، التي عدها العقل الغربي من الواجبات، التي تفرض على الشعوب الاخرى في خارج أسوار الحضارة الغربية، إذ استوى موضوع فرض الإرادة على الاخر في سياق العمل المستمر لدمجهِ في موقع الثقافة الاعلى، على اعتباره جزء من البشرية جمعاء، والخاضعة على وفق سلم القوى إلى نظام يكون فيه البقاء للأقوى والقيادة للأصلح والاكثر تقدماً، لكن بشرط ان يفقد الآخر مكانته في التنافس في الوصول إلى التساوي مع المسيطر، ويبقى تابعاً وخاضعاً إلى القوى المتحكمة، وكذلك يستمر في تلقي المعرفة والثقافة منها دون ان يكون هنالك رأي فيما يحصل من السياقات والاجراءات الحاكمة عليه، لذا كان من المنطق بعد حصول الشعوب على مساحة من الحرية، أي بعد التحرر من السيطرة العسكرية، ان تتحول من زاوية التابع إلى مساحات أوسع تطالب من خلالها بحرية الفكر والمعرفية والثقافة، لذلك جاء الخطاب النقيض في الضد الثقافي اتجاه العقل المسيطر، على الرغم من استمرار السيطرة الثقافية وفرضها على الأمر الواقع في حياة الشعوب

الثقافية وغيرها، أي ان الشعوب لا تستطيع ان تفلت تماماً من حلقة السيطرة الثقافية بحكم الامكانيات الهائلة التي يمتلكها النظام الغربي، الذي جعل من ثقافته هي المقياس، التي يقاس عليها مفهوم الثقافة العالمية، بالإضافة إلى جعل الثقافات الأخرى تدمج في داخل الثقافة العالمية التي يسيطر عليها النظام العالمي الجديد، مما دعا الآخر إلى البحث في أُطر الانفلات من هذه الهيمنة السياسية الثقافية والاجتماعية، وفي مختلف الاختصاصات والاجناس الاشتغالات المعرفية رغم صعوبتها،" ومع ذلك فإن العديد من النظريات – منها: النظرية الايديولوجية عند (التوسير واللغة عند (جاك لاكان)، والخطاب عند (ميشيل فوكو - التي تحتل فيها أهمية الفعل السياسي مكانة بارزة تعتبر الفاعلية أمراً مسلماً به. وهذه النظريات تشير إلى إنَّه على الرغم من إنَّه قد يكون عسيراً على الذوات الإفلات من تأثيرات تلك القوى التي تشكل خبراتها، فإن الأمر ليس مستحيلاً ان الواقع ذاته يشير إلى أنَّ مثل هذه القوى يمكن إدراكها، ويشير إلى أنها يمكن ان تعطل ايضاً"[١]، لذلك جاء مصطلح الخطاب النقيض في فاعليته لبلورة خط اشتغال بالضد من الخطاب المهيمن وهو الخطاب الكولونيالي، على اعتبار إنَّ الخطاب النقيض بفاعليته يندرج كأشتغال ثقافي معرفي تحت دائرة الخطاب ما بعد الكولونيالي، الذي هو يبحث في آثار الكولونيالية وما خلفتها في ثقافات الشعوب الواقعة تحت الاستعمار العسكري سابقاً والمستمرة في سيطرتها الثقافية إلى الآن.

إنَّ من أهم ملامح العلاقة الرابطة بين فاعلية الخطاب النقيض، وما بعد الكولونيالية، هي المواجهة ضد مفهوم (غربنة ثقافة الآخر من أُصولها

١- أشكروفت بيل جاريث جريفيث وهيلين تيفين المصدر السابق ص٥٥.

وجعلها تقع في دائرة المحو الثقافي للأخر، من خلال تقديم الجديد المتقدم أو طرح القيم الثقافية الجديدة في أُطر خاصة تبين على إنها بديل ناجح يمكن تعميمه على الثقافات الأخرى، وبحجة التطوير والتحديث السوسيولوجي للبيئات المتخلفة عن ركب الحضارة العالمية "وعليه، كان المرجع المهيمن على تعريف هذه الظاهرة آنذاك هو سوسيولوجيا التحديث (... كان هدف هذه التنمية التحديث المصرح به دون تحفظ خطابي، هو غربنة الآخر (Westernization) غربنة هذه الشعوب المفترض انها بلا تاريخ بلا ثقافة"[1]، حتى يتم تدوين ثقافتها الجديدة على وفق سياسة العقل المتحضر الغربي، لرسم ملامح أخرى تبقى منحازة في جميع أمورها وتطلعاتها للمرجع المهيمن، وخطابه الذي يشكل حياة الشعوب بالطريقة، التي لا يسمح معها الانفلات من القبضة الثقافية الغربية الواسعة في هيمنتها على حياة الآخر إنَّ هذه الغربنة التي دعت اليها الحضارة الغربية للآخر، هدفها التأكيد على الامتياز في اسبقيتها الحضارية، وهذا ما دعا الشعوب الأخرى الانفلات من هذه النظرية القاهرة للآخر، الذي عليه ان يبقى في تبعيته لها، علماً إنَّ هذه النظرة التي قاومها الخطاب النقيض الذي يندرج تحت الخطاب ما بعد الكولونيالي، كان يعي إنَّ هذه الهيمنة هي ليست جديدة في خطاباتها المتسلطة، بل هي ممارسات متلاحقة في الفكر الغربي وعقله صاحب نظرية التنوير، التي توجها بهذا الخطاب المتعالي، وهذه الرؤية تتطابق مع ما قصده (تودوروف في كتابه (روح الانوار)، الذي يوجه نقده إلى حقيقته الآتية:" بما أن الأنوار تقر بوحدة الجنس البشري فهي تقر إذن بكونية القيم، ولما

1- ماتلار أرمان التنوع الثقافي والعولمة تعريب خليل احمد خليل بيروت دار الفارابي ط١ ٢٠٠٨ ص٩٩.

كانت الدول الاوربية مقتنعة بأنها تحمل قيماً أرقى من القيم السائدة عند غيرها من الأمم، اعتقدت أن من حقها حمل حضارتها إلى الذين هم أقل حظاً منها وكي تضمن نجاحها في أداء هذه المهمة كانت مجبرة على احتلال المناطق التي يقطنها سكان تلك الامم"[1]، وهذه من الذرائع الشائعة على تبرير الاحتلال بمختلف مستوياته، ومن اخطرها الاحتلال الثقافي الذي عمل على تغييب الثقافات الاصلية باعتبارها غير ناضجة وغير صالحة للاندماج في الثقافة العالمية.

إنَّ فاعلية الخطاب النقيض انتجت طرق للمقاومة الثقافية، تميزت بإصرارها إلى الدعوة بالعودة إلى الثقافات المحلية لبلورة مواقف بالضد من الدعوة إلى عالمية الثقافة، التي دعا اليها الفكر الغربي، إذ إن هذه الثقافات المحلية، هي السبيل الامثل في احياء تراث الامم، التي تعرضت للاضطهاد الثقافي، ومحاولات محو الشخصية الحضارية لهذه الامم، بحجة التحديث والتطوير، إذ برزت اتجاهات من داخل الحضارة الغربية ذاتها، ولكن من اصول شرقية، أو من الذين تأثروا بالفكر الشرقي وحضارته العريقة، لذلك تكوّن خط ثقافي ينادي بالعودة إلى إيجاد مساحات ومراكز ثقافية أخرى موازية للثقافة الغربية، استند هذا الخط الثقافي إلى بعض الآراء الفلسفية الغربية ذات طابع نقدي لمفهوم العقل الغربي، والتي ترجع بداياته إلى (نيتشه) وصولاً إلى (جاك دريدا فبتفكيكيته والدعوة إلى البحث عن المخفي في نوايا هذا العقل، وإلى (ميشيل فوكو واطر دراسة الخطابات الغربية وما احتوت عليه من صور للاضطهاد ضد الآخر سواء في الداخل

1- تودوروف تزفيتان روح الانوار تعريب حافظ قويعة تونس دار محمد علي للنشر ط ١ ٢٠٠٧ ص٣٤.

الغربي وحتى في الخارج من خلال دراسة التاريخ وما احتوى عليه من صور لهذه التشكلات والبنى المعرفية في داخل الخطاب الغربي ومن ابرز الخطابات النقيضة المقاومة للخطاب المهيمن، كانت ثلاثة اساليب مؤثرة في ما بعد الكولونيالية وهي:

أولاً: نقد الخطاب الغربي لـ(إدوارد سعيد):

إذ تميز هذا النقد للخطاب الغربي من خلال البحث في جذور الاستغلال الثقافي للشرق ودول العالم الاخرى، الذي تميز بإطلاقه حمل كبيرة تمثلت في الدراسات الاستشراقية ودلالاتها الايديولوجية، واليات طرق دراسة الشرق، للحصول على مبررات السيطرة على الجانب الآخر المنافس للحضارة الغربية، إذ انطلقت حملات الاستشراق للشرق منذ فترات ليست بالحديثة، بل يرجع تاريخها إلى ما يقارب الثمانمائة سنة تقريباً، عندما دعت الكنيسة الجامعات إلى فتح دراسات وكراسي للإستشراق فيها، حيث الفت الكتب واجريت الدراسات في مجالات مختلفة منها السياسة والاقتصاد والاجتماع والدين وحتى الفلسفة الشرقية، إذ اعتبر سعيد الاستشراق هو أكبر حملة يقوم بها الغرب للسيطرة على الشرق ثقافياً واقتصادياً واجتماعياً ودينياً، وسوّق من خلال هذه الدراسات وما رافقتها من حملات إلى مفاهيم عديدة لوصف الشرق بأوصاف محرفة في الكثير منها، كون المجتمعات الشرقية خاملة ولا تستطيع النهوض بواقعها من دون تدخل قوى خارجية، والمقصود هنا الغرب، كما ان هذا الشرق هو غارق بالسحر والاساطير والغرائبية التي تجعل من شعوبه مغيبة للعقل، واستنادها في تصرفاتها على ما انتجته أساطيره من طقوس بالية جعلت أبنائه يعيشون في جمود عقلي، غير قادرين على التقدم والنهوض بواقعهم،

لقد سعى (ادوارد سعيد) إلى كشف ملامح الاستشراق في ضوء ما يهدف إليه من وراء دراسة الشرق وما يخفيه من نوايا وراء هذه النظرة إلى الشرق، لذلك فأنه حرص "في الاستشراق على النظرة إلى المعرفة كلحظة من لحظات السلطة، فالمعرفة ليست في نظره محض وعي بارد بالعالم، بل هي تكييف للعالم وإخضاعه وإعادة بنائه وإذا كانت آليتان في عمل المعرفة: الاولى نظرية ويعبر عنها ميل المعرفة إلى ان تكون نسقاً من التصورات أو التمثلات للعالم والأشياء، وتعبيراً رمزياً عنها، والثانية عملية ويعبر عنها ميلها إلى التعبير عن آلية الإرادة فيها، من حيث يمثل الإخضاع والتكييف ذروة الإفصاح عن تلك الارادة"[1]. إنَّ عمل (سعيد يركز على البحث في البعد التاريخي وزمانية تبلور فكرة الهيمنة، التي انطلقت من المعرفة بإرادة القوة وتشكيل الهيمنة في خطاباتها الاستشراقية ضد الآخر لذلك فأن اليات عمل (سعيد بلورت موقفاً جديداً من قراءة الاستشراق كونه من الركائز الاساسية في تكوين العقل الغربي المتعالي، وتشكيل نواياه الاستعمارية فيما بعد. ومن هنا فأن جدلية التعارض بين فكرتي الاستشراق وما بعد الاستشراق اوجدت اشتغالاً معرفياً في البحث بالأسباب التي شرعنة السيطرة على وفق مبررات من المعرفة بإرادة القوة المتمركز في داخل المسار الإستشراقي والمتمظهره في اشكال الاستغلال، المصاحبة له، والتي استفاد منها المستعمر في السيطرة، كون الاستشراق قدم دراسة وافية وكافية عن الآخر الشرقي وحياته واموره السياسية ومكامن الضعف في بنياته الاقتصادية الاجتماعية والاخلاقية، وحتى عباداته وما حوته من فكر قائم على أهمية الديانة في الحياة الشرقية، اذاك فأن (سعيد بنقده

1- مفرح جمال المعرفة والقوة بيروت الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١ ٢٠٠٩ ص٢٨.

للاستشـراق الغربي وضح فيه النوايا، التي سعى اليها الفكر الغربي من وراء الاستشـراق، ومحاولة تقويضها من بعد الاستناد إلى دراسـتها كخطـاب لـه نواياه الظاهرة وأهدافه الخفية وايديولوجيتـه الخاصـة، التـي يحـاول العقـل الغربي تطبيقها كخطاب مسيطر ومهيمن على الآخر الشـرقي.

ثانياً: دراسات التابع، أو (الآخر) عند (سبيفاك).

تنطلق (سـبيفاك في دراسـاتها للتـابع أو الآخـر مـن فرضـية إن الفكـر الكولونيالي الامبريـالي وضـع في مقابـل ذاتـه المتعاليـة ذات تابعـة، وجعـل المعادلة طرفها الأنا مقابل الاخر التابع لهذه الأنا، وبدأ ينتج ثقافة جديـدة في ضوء هذه المعادلة، مما أعطى الفكر الكولونيالي الامبريالي لنفسه الحقَ في بناء الثقافة العالمية، التي يتبع لها كلَّ شـيء في العالم بما في ذلك الثقافات الأخرى للشعوب الواقعة خارج نطاق الزمان والمكـان الكولونيـاليين، لـذلك فقـد جاءت دراسات (سبيفاك) على وفق الضد الكولونيالي والبحث في القـوانين الامبريالية، التـي جعلـت مـن هـذا التقـسيم المتقابـل أصـلاً يقـاس عليـه النتاجـات الثقافيـة والاجتماعيـة والـسياسية للـشعوب الاخـرى، إذن فـأن صناعة الآخر عند (سبيفاك)، هو "إشارة إلى العملية التي تخلـق بواسـطتها الخطاب الامبريالي (آخرين بالنسبة لذاته. بينما يقابل (الآخر Other بـؤرة الرغبـة أو القـوة (الأم الآخـر بحـده الأكـبر M-Other)، أو الاب، أو (الامبراطورية التي يتم إنتاج الذات مـن خـلال العلاقـة بهـا، فـإن الآخـر (Other هو الذات المستبعدة، أو التـي يـتم التـسيد عليهـا، التـي يخلقهـا خطاب القوة. وتصف صناعة الآخر السبل المتعددة، التي يخلق بها الخطاب الكولونيالي تابعيه"[1]، لتشكيل صورة الآخر التابع في الـوعي الكولونيـالي

1- أشكروفت بيل جاريث جريفيث وهيلين تيفين المصدر السابق ص٢٦٥.

الذي يؤكد في هذه الصورة شكل التابع الشرقي في الذاكرة الغربية عن الشرق، الذي يجب ان يشكل بفضل العقل الغربي ذات الامكانات المعرفية القادرة على بناء شرق جديد بعيداً عن واقعه وسياقاته الفكرية والمعرفية، وخصوصياته التي تميزه عن الذات الغربية، وبذلك لا يكون هنا عنصر مقابل متكافئ مع الغرب، بل يكون هناك قيادة واحدة ومسيطرة، وهناك تابع منقاد لأرادتها إنَّ البحث في هذه الاطر الكولونيالية عند (سبيفاك جعل من اشتغالاتها تكشف عن المخفي في العقلية الغربية مستخدمة بذلك طريقة المنهج التفكيكي عند الفيلسوف الفرنسي (جاك دريدا)، للوصول إلى تتبع ملامح التابع في الصورة الامبريالية الغربية، لأجل قراءته وتحديد الأسباب الكامنة وراء هذه الصورة التابعية، ومكامن الضعف في التابع التي أستند عليها الكولونيالي في فرضيته ضد الشرقي، والبحث في تراث التابع من أجل النهوض به لمواجهة أسباب الخضوع والانكسار التي استفاد منها الفكر الامبريالي.

ثالثاً: تأصيل تواريخ الاستغلال والمقاومة (الهجنة الثقافية) عند (هومي بابا):

يرمي (هومي بابا) في البحث في أساسيات الاستغلال الغربي إلى توضيح حقيقة مهمة، هي إنَّ هذه التواريخ ستكون ملازمة لكل افعال التميز التي يقوم المستعمر الكولونيالي في الثقافات الاخرى التي وقعت تحت سيطرته، واستمرت عمليه التتبع لها من أجل تشويه ملامحها وتقديم البديل عنها، لذلك فأن البحث في تواريخ الاستغلال وكيفية تكوينها لرصد هذه الظاهرة، ومدى تمكنها من تشكيل الثقافة عند التابع، أي الثقافة الجديدة (الثقافة الكولونيالية) وارتداداتها في تعاملات الشعوب اليومية من خلال مرموزاتها

ودلالاتها في الحقول المعرفية عند الشعوب، والبحث في ما يقابلها من اجراءات لتخليص الثقافات المحلية من هذه التبعية، من خلال العودة إلى التواريخ المحفوظ في التعاملات الشفاهية والتواريخ الشفاهية، وما ترمز اليه من حفظ للعديد من العلامات الثقافية الخاصة بهوية الشعوب المحلية، إنَّ هذه الوقائع التاريخية التي تؤكد مفهوم الاستغلال الثقافي ودخول الثقافات في مرحلة الاحتكاك الحقيقي، من خلال تصارع الثقافات، وما يفرض عليها من أساليب اخضاع، تساهم في إنتاج ثقافات جديدة تكون ثقافات مهجنة وليست أصلانية في انتماءاتها لثقافة الشعب الواقع تحت التغيير الثقافي لصالح المركز المسيطر، فأن الثقافة الجديدة أو المهجنة التي تأخذ ملامحها من المرجعيات الكولونيالية في طرح أطرها العامة واشتغالاتها في داخل ثقافات الشعوب، إذ يعد (هومي بابا) ان هذه الثقافة الهجينة أو المهجنة يمكن الاستفادة منها في مسألة التأصيل لتواريخ الاستغلال الكولونيالي، من خلال الارتكاز في تثبيت الوقائع، ومساحات تأثيرها في شكل المنتج الثقافي المهجن الذي تنطوي عليه الثقافة البديلة للأصلانية المغيبة، وهذه الثقافة المهجنة هي من أفضل طرائق لادانه الاستغلال الثقافي على وفق التواريخ المدونة لهذا الاستغلال الكولونيالي للشعوب المستغَلة ثقافياً، لذاك فأن (هومي بابا) يرى بأن "الوضع ما بعد الكولونيالي هو بمثابة تذكرة مفيدة بالعلاقات الكولونيالية الجديدة المتواصلة ضمن النظام العالمي الجديد وبتقسيم العمل تقسيماً متعدد القوميات. ومثل هذا المنظور يمكّن من تأصيل تواريخ الاستغلال ومن تطوير استراتيجيات المقاومة"[1].

1- بابا ك هومي موقع الثقافة ترجمة ثائر ديب الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ط١ ٢٠٠٦ ص٤٧.

فاعلية الخطاب النقيض في المسرح

إنَّ فاعلية الخطاب النقيض في المسرح، تتمظهر في عدد من التوجهات المسرحية العالمية والعربية لمناهضة الخطاب الكولونيالي العالمي وخصوصاً في تأثيره على الثقافات الأخرى، إذ تركزت هذه التوجهات في الداخل الكولونيالي وخارجة، وسيركز الباحث على اتجاهين مسرحيين في هذا المجال هما:

اولاً- مسرح المغايرة للعقلية الكولونيالية في اوربا وامريكا

إنَّ العديد من المسارح الغربية عملت على التصدي للخطاب الغربي ضد شعوب العالم الأخرى كخطاب نقيض ارادت، من خلاله مجابهة هذا الخطاب وتأثيراته على الداخل الغربي، كطريقة لفضح الحقائق، التي أورثها النظام الكولونيالي على تفكير الشعوب الغربية، ومن هذه المسارح، التي سيركز الباحث على امثلة منها، المسرح السياسي عند (بسكاتور)، والمسرح التسجيلي عند (بيتر فايس والمسرح الملحمي عند (بريخت)، والمسرح الحي في أمريكا.

إنَّ المخرج الالماني (ارفين بسكاتور مارس المسرح لاعتقاده بضرورة توظيفه في التصدي للخطاب السياسي السائد في اوربا، إذ ركز في جهوده الاخراجية على اعطاء المسرح صبغة سياسية، مستخدما بعض التقنيات في هذا المجال ومنها (الافلام السينمائية، والدمى، والقصاصات مزج الغناء بالرواة، والحوائط غير المرتفعة، والجرائد اليومية، والشرائح السينمائية الملونة، والاعلام الملونة... الخ وبعض هذه التقنيات استخدمت لأول مرة على خشبة المسرح. فقد رفض بسكاتور في مسرحه الصيغ الجمالية السائدة آنذاك في العروض المسرحية لحساب الرؤية السياسية والاجتماعية، ولم

يفسح المجال في مسرحه مكانا لدغدغة العواطف أو لتفجير الانفعالات الصاخبة، وإنما اعتبر مسرحه بشكله السياسي مكانا للتعليم والتنوير وإيقاظ وعي المتفرج. ومن أعماله المسرحية مسرحية (الريفو الأحمر و(الرايات والاعلام)، التي أراد من خلالهما ان يقدم "فكرة المسرح السياسي، وقدمه ونظره من ناحيتي الشكل والفلسفة (...) إنَّه لا يريد أن يلعب دور (الفنان بل دور (السياسي)، عن وعي وتسليم بالحاجة إلى التعريف بشكل واسع بالصراع الطبقي والمشاركة في قيادته"[1]، إنَّ هذا الموقف السياسي عند (بسكاتور هدفه احتجاجي ضد الخطاب الغربي الذي يفرق بين طبقات المجتمع الغربي، والذي انعكس هذا الخطاب حتى في تعاملاتها الخارجية على باقي الشعوب، فهي عقدة في النظام الغربي داخلياً وخارجياً أيضاً.

إنَّ المسرح التسجيلي يحمل ملامح رسالة سياسية كعرض، أمَّا النص المسرحي التسجيلي فهو لا يقوم على منطق الحكاية، او رؤية ذاتية للعالم كما يفعل التعبيريون، ولكنه يقوم على أمر مغاير هو عرض نقدي للعوامل الاجتماعية والاقتصادية في الحياة الاجتماعية بشكل مباشر في أوربا، ومن الذين ساهموا في التأسيس للمسرح التسجيلي الالماني (بيتر فايس) وهو مؤلف مسرحي يحمل الجنسية السويدية،" الف بعض القصص القائمة على التجريب وأخرج عدداً من الافلام الطليعية وحقق نجاحاً عالمياً عام ١٩٦٤م عندما عرضت مسرحيته الأولى (محاكمة مارا صاد). وقد اجتذبت اهتمام مخرجين بارزين في أقطار كثيرة، ولا سيما بيتر بروك في بريطانيا، وتتناول مسرحياته اللاحقة قضايا راهنة ذات أهمية دولية من

1- اردش سعد المخرج في المسرح المعاصر الكويت عالم المعرفة ١٩٧٩، ص١٩٥.

أمثال (انغولا و(حوار فيتنام عن الحرب الفيتنامية عام ١٩٦٩م"[1] كان موقف (فايس يتجاوز حدود الاحتجاج الداخلي ضد الخطاب الغربي الكولونيالي، مما حمل خطاب صبغة ما بعد الكولونيالية من خلال تناوله مواضيع تمس الشعوب الاخرى ونقل صوتها إلى الداخل الغربي، وخصوصاً شعوب أفريقيا، وحرب الفيتنام، الذي خاضها الاحتلال الامريكي ضد آسيا متمثلة بالفيتنام.

أمّا (برتولد بريخت الكاتب والمخرج الالماني، فقد كان من المناهضين للخطاب الغربي، من خلال تقديمه مسرحية (في ظلمات المدينة عام ١٩٢٣ فيها انتقد الاستعمار الذي نجح "في تحويل الشعوب المستغلة إلى وسائل حرب تستغل لحساب الاستعمار، وبطل هذه المسرحية (حمال فقير في مستعمرات جلالة الملكة يخرج من داره في الصباح ليشتري سمكة صغيرة لزوجته فتقابله إحدى مجموعات فرق المدفعية في جيش جلالة الملكة (البريطانية وتغريه بزجاجات البيرة والسيجار الهافانا حتى يقبل الانضمام إليها ليحل محل زميل مفقود من زملائهم أثناء النداء في الطابور، وتستمر أحداث المسرحية لتجسد لنا كيفية تحويل هذا الحمال من رجل فقير خرج يشتري سمكة إلى جندي من جنود الملكة شغوف بشرب الدماء"[2]. إن (بريخت وفي مرحلته التعبيرية صاغ عدد المسرحيات المناهضة للفكر الاستعماري ومنها (طبول في الليل) و(ماهوجوني التي كان يعبر بها عن" حالة السخط وعدم الرضا من (بريخت)، شأنه في ذلك شأن التعبيريين إلا

1- البكري وليد موسوعة اعلام المسرح والمصطلحات المسرحية عمان دار اسامة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣ ص٢٦٨.

2- أردش سعد: المصدر السابق ص٢٠٥.

إنَّه يبدو واضحاً أيضاً إن فكر (بريخت يمتاز عن فكر التعبيريين بشيء جديد، هذا الشيء هو الاهتمامات السياسية التي تدور من بعيد حول العلاقة بين الاستعمار والامبريالية من ناحية، والشعوب المستعمرة الفقيرة من ناحية أخرى"[1]. كذلك أدان (بريخت الحرب وما تؤول إليه من دمار وخراب والخاسر الأكبر هو الإنسان الفقير الذي يصبح وقود لتلك الحروب التي اشتعلت نيرانها من أجل مصالح لا إنسانية، حيث قدم مسرحية (الأم شجاعة)" صاحبة مقصف تديره لكسب العيش من بيع الطعام والشراب والمؤن للجنود المشتبكين في الحرب (حرب الثلاثين)، ثم تفقد أولادها واحداً فآخر، وتقع في حب طباخ هولندي، وتخفي تحت جناحها قسيساً هارباً من الجيش، حتى هذان يهجرانها في النهاية وتبقى وحدها تجر عربتها المغطاة، بينما الحرب في اندلاعها إلى ما لا نهاية"[2].

أمَّا في (امريكا)، فقد ظهرت حركات مسرحية عديدة مناهضة للخطاب الكولونيالي الجديد في العالم الغربي، ومنها (المسرح الحي)، التي ناضلت ضد الحرب الأمريكية في (الفيتنام وضد تعامل أمريكا مع الشباب وسوقهم إلى محرقتها، ومن مسرحياتهم التي كانت بمثابة إدانة للسياسة الأمريكية مؤسسي هذا المسرح، هما (جوديت مالينا وجوليان بك)، حيث قدمت فرقة (المسرح الحي مسرحيتين هما (أسرار وقطع أخرى صغيرة)، إذ احتوت المسرحية على عدد من الإيحاءات منها مشهد الموت الجماعي، والمشهد الذي يحتوي على أغنية كلماتها العبارات المكتوبة على

1- أردش سعد المصدر السابق ص٢٠٥-٢٠٦.

2- محفوظ عصام مسرح القرن العشرين (المؤلفون)، ج١ بيروت دار الفارابي ٢٠٠٢ ص١٠٤.

الدولار الأمريكي ومشهد الأغنية الهندية ومشهد الهتافات التي يطلقها (جوليان بيك ومن هذه الإيحاءات تتضح المشكلة التي يعيشها المجتمع الأمريكي في ظل السياسات الكولونيالية الساعية إلى إخضاع العالم بالقوة العسكرية وذلك على حساب الشباب الأمريكي وأهم ما تركز عليه المسرحية هو" مشكلة العذاب النفسي والدمار المادي والموت الذي تجلبه حرب فيتنام، فالجندي الذي يقف انتباه في أول العرض يوحي (ولا أقل يمثل بآلاف الشباب الأمريكيين الذين كانت تسوقهم حكومة (جونسون في تصعيدها الدائم للحرب، أما أغنية كلمات الدولار الأمريكي فهي تؤكد المفارقة بين دفع آلاف الشباب للموت في الحرب (خاصة حرب الفيتنام وبين اكتناز أصحاب الأعمال للأموال كنتيجة لاستمرار هذه الحرب"[1].

ثانياً:- مسرح المغايرة للعقلية الكولونيالية في خارج العالم الغربي.

تنطلق فاعلية الخطاب النقيض في المسرح خارج العالم الغربي عند الشعوب التي خضعت للإستعمار وخطابه الكولونيالي إذ كانت الاشتغالات على وفق هذا الخطاب تتمركز في تمظهراتها في تفنيد أساليب الهيمنة الثقافية التي مارستها الدول الغربية، وكيفية بسط نفوذها في كافة المجالات ومنها الثقافية، التي تأطرت بالخطاب الكولونيالي، ومن هذه المسارح المناهضة ما ظهرت منها في آسيا، وتناولت عدداً من المسرحيات المختلفة، منها مسرحيات غربية أكدت فيها على الفعل الكولونيالي كما في

1- سرحان سمير تجارب جديدة في الفن المسرحي بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ب ت ص١١١.

مسرحية العاصفة التي قدمت في جزيرة (بالي) في آسيا، إذ ركز العرض المسرحي على جعل البيض هم من يؤدون الشخصيات الكولونيالية في المسرحية، مثل شخصية (كاليبان ودوره الاستيطاني، بينما جعلوا الخلفية للعمل تؤدى من خلال راقصين من الجزيرة نفسها، مع اضافة عناصر ديكورية وأزياء للجزيرة التي وقعت تحت الاستعمار الأبيض الغربي[١].

وكذلك قدمت مسرحيات أخرى تناولت الخطاب النقيض في عروض أخرى، كما في مسرحيات (ساندي لي تعيش في نوى دات)، مذكرات جنسية كافرة وهاتان المسرحيتان يتناول فيها قضية مهمة في الخطاب الكولونيالي، الا وهو تأنيث آسيا مقابل ذكورية الغرب، الذي يمثل دور السيد ودور القيادة ودور المهيمن على الساحة الثقافية وغيرها من المجالات العسكرية والاقتصادية، فأن السيد هو من يملك الحق في تقرير المصير للشعوب الأخرى التي تقع تحت هيمنته، كذلك فأن أحداث المسرحيتين تقع في آسيا، وهنا تبرز أهمية العناوين في إن آسيا تحمل أسم الانثى الكافرة ذات الغريزة الجنسية غير المسيطر عليها إلا من قبل الرجل الغربي، فكلا المسرحيتان تبحثان في تجارة الجنس، وخصوصاً في الشرق وإرساله إلى أوربا وامريكا لإشباع الغريزة عند الرجل الابيض المتحكم[٢].

أما في افريقيا، فقد ظهر خطاب نقيض ضد الخطاب المهيمن في عدد من الحركات المسرحية ومنها (الحركة الزنجية)، أو التي أطلق عليها اسم (الزنوجة)، إذ نادى أصحاب هذه الحركة إلى الدعوى بالعودة إلى التراث

1- ينظر جيلبرت هيلين وجوان توميكينز الدراما ما بعد الكولونيالية النظرية والممارسة ترجمة: سامح فكري القاهرة مطابع المجلس الأعلى للآثار ٢٠٠٠ ص٣٩، ص٤٠

2- ينظر المصدر نفسه، ص٣٧٥-ص٤٠٣.

الافريقي، وتخليصه من الثقافة الطارئة عليه من قبل الغرب، ودعا كل من (ايميه سيزار وسنغور) إلى بداية جديدة للنهضة الثقافية الزنجية في افريقيا قائمة على بناء ثقافة افريقية يكون فيها التراث الافريقي هو الأصل، ومن خلال هذه الدعوة قدمت اعمال مسرحية عديدة في هذا المجال، ومنها (الناسك الاسود للكاتب الافريقي (نغوجي)، ومسرحية (الموت وفارس الملك للكاتب (وول سينكا)، وغيرهما، إذ تناولت هاتان المسرحيتان عند تقديمهما في مناسبات افريقية مرتبطة بالاحتفالات الخاصة بأعياد الاستقلال من الاستعمار الفرنسي، جوانب النضال ضد الاستعمار والتضحية التي قدمتها الشعوب الافريقية، تخللت عروضهما المسرحية توظيف التراث الافريقي من الطقوس والرقص المصاحب لمشاهد النصر على الاستعمار، كذلك جاءت عملية توظيف التراث للحث على نبذ الثقافة الغربية، التي حاول المقاومون لها تبرير كونها كانت مفروضة على الشعوب الافريقية أبان الاستعمار الغربي[1].

أمّا في الوطن العربي فقد كانت عملية تشكيل الخطاب النقيض وفاعليته تتمركز في محورين، الاول يركز على القضايا القومية ومقاومة الاستعمار البريطاني والفرنسي للبلاد العربية، وكذلك للأستيطان الصهيوني لفلسطين وأرضها التي وقعت بيد الاستعمار البريطاني، والذي اهداها إلى الصهاينة في وعد (بلفور)، الذي أباحها لليهود من اجل تشكيل دولتهم المزعومة. ففي الجانب الاول قدمت أعمال مسرحية عديدة منها للكاتب المسرحي الجزائري (كاتب ياسين) ومن أبرز

1- ينظر واثيونغو نغوجي تصفية استعمار العقل ترجمة سعدي يوسف دمشق دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ٢٠١١، ص٨٣-ص٨٦.

مسـرحياته ضد الاستعمار الفرنسي، والتي تعرضت للمنع بسبب موقفها من هذا الاستعمار مسـرحية (دائرة الانتقام) ومسـرحية (انتصار البرابرة) للكاتب المغربي (عبد الخالق طريس)، كذلك قـدمت في مـصـر للكاتـب (عبد الرحمن الشـرقاوي) مسـرحية (وطني عكا)، وفي الشام قدم (محمـد الماغوط) مسـرحية (صقر قـريش)، وهـذه المسـرحيات وغيرهـا كانـت تنادي بالتذكير بمواجهة الاستعمار والاحتلالات لبلدان الـوطن العـربي، والعودة إلى التراث، والتاريخ العربي، والاسلامي، الزاخر بالانتـصارات، واستلهام هذه الانتصارات وتوجيهها ضد المحتـل. كـما قـدم في الجانـب الثاني الذي يخص القـضية الفلـسطينية أعـمال مـسـرحية عديـدة، ومنهـا مـسـرحية (لـن تـسقط القـدس) للمؤلـف (شـريف الـشوباشـي) ومسـرحية (الباب) للمؤلف (غسان كنفاني) ومسـرحية (حفلة سمر من اجل ٥ حزيران) للمؤلف (سعد الله ونوس)، وهذه المسـرحيات وغيرها ناقشت الخطاب الـصهيوني الـذي أصبح مـن المهيمنـات عـلى الـسياسة العربية في فترة قوته المدعومة من الغرب. إنَّ الأسـاليب الاخراجيـة لهـذه المسـرحيات يرى فيها (سعد أردش) على وفق الخطاب النقيض، ارتبطت بثلاثة امور مهمة وهي: (الدعوة إلى الارتبـاط بقـضايا الامـة المـصيرية)، (والتأكيد على المسـرح الـسياسي الملتـزم بـالأمور الواقعيـة التـي تخاطـب ضمير أبنـاء الأمـة العربيـة)، (والعمـل الجماعـي المـشترك بـين التـأليف والاخراج وعناصـر العرض الاخرى)[1].

أمّا في المحور الثاني الذي تميـز بالبحـث عـن قالـب مـسـرحي عـربي اسلامي خالص، فقد عمل عدد من المخرجين العرب على إيجاد خطـاب

1- ينظر اردش سعد: المصدر السابق، ص٣٤٧.

نقيض تكمن فاعليته في البحث عن اسلوب مسرحي مغاير للمسرح الغربي، وبالتالي إلى إيجاد مجال ثقافي جديد في العرض المسرحي غير مسرح العلبة وأساليب المسرح الغربي، فقد برز عدد من الأساليب المسرحية ومنها (الحكواتي) و(السامر) و(الاحتفالي)، وهذه الأساليب أخذت واقعها في التعبير المسرحي والدعوة إلى تغيير عددٍ من الدول العربية، ومنها دول المغرب العربي ومصر وسوريا ولبنان والعراق، وكانت هذه دعوة إلى تأصيل المسرح العربي في الضد من الخطاب الثقافي الغربي، وادواته ومنها المسرح،" أن الدعوة إلى صيغة مسرحية عربية كانت قرينة الدعوة إلى صياغة مشروع نهضوي يستند إلى الخصوصية التاريخية وحدها، وارتبطت بالتالي بالرغبة في الانفلات من التبعية الثقافية والفنية للغرب"[1]. لكن هذه الدعوة رغم إنَّها لم تأخذ استمراريتها بشكل كبير على الواقع المسرحي، لكنها تعد محاولة جادة في مقاومة الخطاب الثقافي الكولونيالي الغربي في الساحة الثقافية العربية.

إنَّ تبلور فعل الخطاب النقيض في فاعليته في خط المواجهة بالضد من الخطاب المهيمن وهو الخطاب الكولونيالي، على اعتبار ان الخطاب النقيض بفاعليته يندرج كأشتغال ثقافي معرفي تحت دائرة الخطاب ما بعد الكولونيالي، الذي يبحث في آثار الكولونيالية وما خلفتها في ثقافات الشعوب وتتجه فاعلية الخطاب النقيض إلى البحث في مفاهيم افرزتها العقلية الغربية، ومنها مفهوم غربنة الثقافة المحلية، ومفهوم شعوب بلا

1- نسيم محمود المسرح العربي والبحث عن الشكل (قراءة للعقل التنظيري) القاهرة مجلة فصول للنقد الادبي المجلد الرابع عشر العدد الاول تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥ ص٧٢.

تاريخ الذي وسمت به الحضارات الأخرى التي وقعت تحت الاستعمار، ومنها الاستعمار الثقافي.

إنَّ فاعلية الخطاب النقيض اشتغل في مجالات البحث المختلفة، منها البحث في التاريخ الكولونيالي، وكذلك البحث في مفهوم الاستشراق، وكذلك في مفهوم التابع، ومفهوم التأصيل الثقافي، والبحث في الهجنة الثقافية، وكل هذه الاجراءات هدفها كشف مهيمنات الخطاب الغربي على الثقافات المحلية، مما اوجدت هذه الاشتغالات فاعلية الخطاب النقيض في الساحة الثقافية المحلية بالضد من الخطاب الغربي الكولونيالي لذلك يعد المسرح أداة من أدوات الخطاب النقيض من خلال ما يمتلكه من اشتغالات تدخل في فاعلية الخطاب النقيض في الثقافات المحلية للشعوب التي وقعت تحت الاستعمار، أو حتى في داخل الثقافة الغربية. إنَّ فاعلية الخطاب النقيض في المسرح تشتغل بحسب مواجهة الخطاب المهيمن سواء كانت في داخل الخطاب الكولونيالي أم في خارجه، والجانب الثاني ركز على نقاط مهمة ومنها: مواجهة الخطاب المهيمن على مستوى الثقافة المحلية، او على مستوى المواجهة مع الاحتلال العسكري أو الاستيطاني، أو مع ايجاد ثقافة بديلة للأدوات الثقافية لمهيمنة، أو حتى استخدام الأساليب التي أوجدها الاستعمار في مواجهته ثقافياً.

تطبيقات في فاعلية الخطاب النقيض

فاعلية الخطاب النقيض
في مسرحية (قضية الشهيد الرقم ١٠٠٠)
للمخرج قاسم محمد

يتمظهر الإخراج عند (قاسم محمد بتركيزه على عمل الممثل واللحظة التي يتعامل بها معه، والتمارين المسرحية هي المقياس الحقيقي في الإخراج لديه، حيث لا يعتمد على التخطيط المسبق للعملية الاخراجية، بل يعتمد على تدريب الممثل وتطوير مهاراته قبل الدخول في التمرين المسرحي في أي مسرحية يريد إخراجها كذلك يتميز (قاسم محمد بملامح واقعية وشعبية ينطلق منها في إخراج مسرحياته من حيث النص المسرحي معتمداً في أغلب الأحيان على التراث والاشعار الحماسية والموروث الشعبي، بل حتى على المفردات الشعبية التي تنمي الإحساس الوجداني عند المتلقي منطلقاً من التركيز" على واحدة من أبرز سمات (الدراما الشعبية المتمثلة في المشاركة الوجدانية بين الصالة وخشبة المسرح ويتم فيها بحث المتلقي على الإحساس بأنه مشارك في العرض وبقوانين اللعبة، ومن ثم بناء العرض ومفردات الأداء ووسائل التعبير"[1].

في عرض مسرحية (قضية الشهيد الرقم ١٠٠٠ يبني (قاسم محمد العرض المسرحي من عشرة مشاهد مسرحية يتناول فيها أوضاع

1- عباس علي مزاحم عباس علي مزاحم لا تسدلوا الستار بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ٢٠٠٥ ص١٢٦.

الشهداء المصريين الذين قتلوا في حرب سيناء من أجل الوطن، وليس الرئيس (أنور السادات الذي خطط للحرب قادها لتحرير (سيناء من (الصهاينة) وقدمت مصر فيها عدداً من الشهداء، لكن بعد ذلك عبر (السادات على أجساد الشهداء ليصافح (الصهاينة من أجل السلام، ومن هذه المفارقة تبدأ عملية ترتيب المشاهد في المسرحية فالمشهد الأول يبدأ بصدمة زيارة (السادات للقدس المحتلة لعقد معاهدة السلام، هذا الخبر يسربه للجمهور باعة الصحف الثلاث، وتصدر صرخة، ومن ثم تساؤل عن سبب الصرخة من ثلاثة أشخاص يؤيدون اتفاقية السلام على المسرح، ويجيبونهم كورس الشهداء من أعلى المسرح الذي يقسمه (قاسم إلى نصفين أعلى وأسفل، بأن السلام يتم على حساب تضحياتهم ثم يبدأ المشهد الثاني بنداء يشق الصمت صوت (الشهيد الرقم ١٠٠٠ وهو ينادي بالقتال، ويسأل المؤيدون عن أسباب سرقة دماء الشهداء حتى يتحول المشهدان الثالث والرابع عن إعلان باعة الصحف عن الشهداء وخروجهم من القبور، ليهرع أهالي الشهداء للبحث عنهم، وتظهر ثلاث نساء، هن عائلة الشهيد (الأم، الأخت، الزوجة حيث يعلن عن فخرهن بالشهيد الذي ينادي بالقتال، ويبدأ بعد ذلك صراع بين السلطات الداعية إلى السلام والشهيد (رقم ١٠٠٠)، الذي يحاول عبور الحدود من أجل القتال ورفض الاستسلام للعدو، وهذا يتم من خلال أربعة مشاهد، أما المشهدين التاسع والعاشر فيتم القبض على الشهيد ويصدر أمر الإعدام بحقه، وبالتالي يتحول دمه إلى رفض للسلام مع العدو[1].

1- ينظر: عطية، احمد سلمان: الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، بغداد، مؤسسة دار الصادق الثقافية، عمان، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٢، ص٢١١- ٢١٤.

يستخدم (قاسم محمد) مجموعة من العناصر المسرحية في كشف الخطاب الكولونيالي والمتمثل في إخضاع الشعوب العربية إلى سلام غير عادل مع (الصهاينة) والمتمثل بمعاهدة السلام التي وقعها الرئيس المصري (محمد أنور السادات) ورفضتها الشعوب العربية، هذه المعاهدة التي أنهت الحرب بين (مصر والصهاينة) على حساب باقي الجبهات الأخرى وأبرزها الجبهة الفلسطينية. فالمخرج يكشف عن فاعلية الخطاب النقيض، من خلال ما يأتي:

١- يقسم (قاسم محمد) خشبة المسرح إلى قسمين علوي وسفلي، ويقسمهما من خلال قطعة قماش سوداء اللون، وهو الحد الفاصل أو البرزخ بين عالمين، حيث أعطى لكل واحد منهم عدداً من الصور المتحولة من مشهد إلى مشهد آخر، في الأعلى يرمز للعالم العلوي، عالم القيم والمثل والمحبة والشهادة، وكذلك يرمز إلى سلطة الشعب التي تخيم على كل ما في البلاد، والأسفل يرمز إلى عالم الدنيا، العالم الأسفل الذي يتصارع فيه البشر، والذي يخضع للمقاسات الدنيوية الضعيفة، فالشهيد ينزل جسده إلى العالم السفلي لكن روحه تنتقل إلى العالم الآخر لتشاهد ما يفعل البشر في الأرض.

٢- لا يستخدم (قاسم محمد) قطعاً ديكورية بقدر اعتماده على الأجساد في تشكيل صور العرض، إذ يتم تشكيل المشاهد على هذه الشاكلة ابتداءاً من المشهد الأول، وظهور باعة الصحف، وانتهاء بإعدام الشهيد مروراً بأحداث تشكلها الأجساد، وهذه الأجساد (الممثلين) تتحول من صراع داخلي بين الأرض والشهداء، ومن ثم بين الشهداء وأصحاب معاهدة السلام، وبين الشهداء (الأجساد) وأصحاب النفوذ في الضفة الأخرى، بالإضافة إلى أن المسرحية تحمل الصفة العددية للشهداء والمتمثلة (بالرقم ١٠٠٠)، وهذا ما يدل على إن الأجساد الألف

(الشهداء) يلخصون بالشهيد الأخير الذي يحمل (الرقم ١٠٠٠) كلهم يحملون القضية نفسها.

٣- يستخدم (قاسم محمد العملية التوثيقية من خلال الصحف وفي عمليتين متناقضتين الأولى توثيق لدور السلطة التي توقع معاهدة السلام ومن يقف وراءها ويدعمها بالمال والإعلام وحتى السلاح الذي توجهه بعد ذلك إلى الشعب ممثلاً بالشهيد (رقم ١٠٠٠ أما التوثيق الثاني فهو للرفض والرافضين لسياسات الإملاء والخضوع وبيع الأوطان، رفض الأهداف الكولونيالية التي تريد أن تجعل الآخر الشرقي (العربي خاضعاً وهو يرى أرضه تتجزأ أمام عينيه، ففصل (مصر من الصراع هو إبعاد قوة مؤثرة في الصراع، وبالتالي ستكون فلسطين (لقمة سائغة بالإمكان ابتلاعها، وكأن (قاسم محمد يحذر في مسرحيته من الأيام الحاضرة التي أصبحت فيها فلسطين مجرد ضفتين متصارعتين (الضفة الغربية وغزة)، وأصبحت اغلب الأراضي تسمى اليوم دولياً (إسرائيل فجاء التوثيق الثاني لإعلان حالة الرفض الشعبية وليست الحكومة الميالة إلى المصالح الشخصية.

٤- الأزياء كانت (واقعية فكل زي يشير إلى الشخصية ودورها وبخاصة ملابس الشهداء العسكرية الممزقة، حيث أراد (قاسم من خلالها إلى توثيق واقع الهزيمة أولاً، ومن ثم إن الملابس الممزقة لا تصلح للاستخدام مرة أخرى، وبذلك أراد (قاسم محمد إظهار حقيقة مؤلمة وهي تجريد القضية من حقيقتها والمرتكزة على الجهاد والقتال من أجل تحرير الأرض العربية، لكن الملابس العسكرية البالية هي عنوان الانهزامية[1].

1- ينظر عطية احمد سلمان المصدر السابق ص٢١٦.

وكذلك استخدام السواد هو للدلالة على الحزن على الأبطال الذين ذهبت دمائهم سدى دون أن تكرم هذه الدماء، حيث افقدنها معاهدة السلام عزتها، إذا لماذا قتلوا لو إن الأمر سينتهي بالاستسلام؟.

٥- التشكيل الجسدي للممثلين يدخل في عدة أشكال ويعطي عدداً من الدلالات ففي مشهد "خروج الشهداء من قبورهم، وفي مشهدية (هيئة المحكمة نجد أنها تخلو من منصة الحاكم أو قفص الاتهام أو مقاعد الجمهور، فالتمثيل يجري وقوفاً فأجساد الممثلين لا تتوقف عن خلق صور المناظر المسرحية على عدد دقائق العرض، فهي قبور، وهي شهيد وهي سلاح، وهي صرخات، وهي رقصات متوحشة وكثير من الصور الأخرى، يساعد في ذلك إيقاظ مخيلة المشاهد ليتوغل مع هذه الصور في تأليف المكان والزمان""[1]. إن (قاسم محمد الذي يبحث في المسرح عن تفكيك التأثير الذي يفرض على الزمان والمكان في مخيلة المتلقي العربي التي تشكلت بفعل الأحداث التي أدارها الأقوى، ليشكل الذاكرة حسب ما يريد فيما بعد وحسب مفهوم الهدم والبناء أو ما يسمى بنظرية (الفوضى الخلاقة)، التي تقوم على هدم وبعثرة أشياء المكان الأصلية ثم إعادة صياغتها مرة أخرى، فـ (قاسم محمد يعود بالأحداث قبل البعثرة والهدم ليتزامن بناء الزمان والمكان وإعادة تشكيل الذاكرة وفق مفهومه الخاص، وليس وفق ما يرسم في عالم السياسة والمصالح الخاصة، بل وفق الوعي الجماهيري الشعبي المتماسك بصورة (الوطن الأصل وليس صورة (الوطن المعاد)، لهذا بادر (قاسم محمد إلى تفتيت (الصورة الملقنة وكشف (الأصل

1- عطية أحمد سلمان: المصدر السابق، ص٢١٤.

المغطى)، لهذا ساعدت التشكيلات الجسدية للممثلين في رسم ملامح الزمان والمكان الأصليين، وكشف زيف المكان والزمان المزيفين (معاهدة الاستسلام وبيع القضية الفلسطينية للمحتل).

٦- النهاية في مسرحية (قضية الشهيد الرقم ١٠٠٠ نهاية مفتوحة تبقى فيها الاحداث مستمرة، والقضية متابعة ومراقبة من أبناء الشعب الذين يعبرون عن حزنهم بصمت وكبرياء، فالشهداء قد يصبحوا (٢٠٠٠ أو (٣٠٠٠ ما دامت القضية غير منتهية، وما إعدام (الشهيد الرقم ١٠٠٠ إلا إعادة بعث روح القضية إزاء خطاب يريد لها أن تنتهي.

فاعلية الخطاب النقيض
في مسرحية (مقامات أبي الورد)
للمخرج إبراهيم جلال

يرى (سعد أردش في المخرج (إبراهيم جلال بأنه "يتخذ من فكر (بريخت وتقنيات مسرحه الملحمي خطاً أساسياً لمنهجه، ولكنه مع ذلك لا يرفض العناصر الجمالية التي يستثمرها في اجتذاب الجماهير في الديكور والأزياء وتكوينات الحركة والإضاءة، وقد اخرج لشكسبير و(بريخت)، ولكنه يتميز – عندما يخرج نصاً عراقياً – بالبحث عن منطلقات شعبية محلية، وبخاصة في أداء الممثل"[١].

إنَّ إبراهيم جلال من المخرجين العراقيين الذين تعاملوا مع النص العراقي (الشعبي ولكن بلغة مسرحية ملتزمة، وبخاصة في تطبيق المنهج الأكاديمي في إعداد مفردات العرض المسرحي ووسائله المختلفة التي يقف النص في مقدمتها، إذ عمل على اختيار نصوصه بما يتلاءم مع القضية التي يريد طرقها، متماشياً مع القضايا الوطنية التي كانت تشغل اهتمامه، فهو يقدم مسرحية (لبيك والسايق المساندة للمظلومين من الطبقات الكادحة ويتواصل معهم بلهجة شعبية يعتقدها خير وسيط للتواصل مع هكذا وسط، أما في مسرحية (مقامات أبي الورد هذه المسرحية التي كتبها (عادل كاظم) حيث يعود بها إلى التاريخ لينتقي للمتفرج منه قصصاً تحمل طابع الثورة ضد الظلم والاضطهاد والتسلط، وضد المتربصين بأمن البلاد

1- اردش سعد المصدر السابق ص٣٦٩.

والعباد في ظل سكوت الحاكم عنهم وتوجيه ويلاته إلى الشعب بدلاً من توجيهها إلى الخطر الخارجي فهذه المسرحية" مبنية على حادثة من القرن الرابع الهجري أثناء تسلط الاحتلال الخارجي على الخلافة العباسية في بغداد، ومقاومة أهل العراق المتمثلة في ثورة (عمران بن شاهين السلمي)"[1]، هذه الثورة التي تنادي بمحاربة الأمير الساكت عن خطر الروم المتربصين بالدولة الإسلامية من الخارج والخيانة التي تعصف بالدولة من الداخل.

لقد استخدم (إبراهيم جلال في إخراج هذه المسرحية أسلوب المسرح الملحمي (البريختي) محولاً مقاماتها العشرة إلى مشاهد عشرة، تحكي قصة الثورة وأسبابها وتبدأ بحكم الأمير (ابن الصمصامة وأحوال الحكم، وتنتقل إلى المشهد الثاني الذي يتناول أحوال البلاد والعباد وتصوير حالة الفقر والجوع بين أبناء الشعب، ثم الانتقال إلى حالة التحريض من قبل (أبي الورد صاحب المقامات العشرة في المسرحية والتي تروي حالة الثورة وتعرضه للسجن، ومن ثم يخطط إلى الخروج منه هو وجماعته وتتأتي بعدها الأحداث من خلال المشاهد المتبقية وصولاً إلى التمهيد إلى الثورة لتغيير واقع الحال في الدولة[2].

إنَّ تقسيم هذه المسرحية إلى عشر مقامات أو مشاهد يجسدها (أبي الورد الذي يقدم للمتفرج عشر لوحات تحكي قصة بغداد في ذلك الزمان، حيث يرتدي فيها الممثلون أزياء بغدادية، كما يتم فيها توظيف قارئ

1- سكران رياض موسى مسرحة المسرح بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ٢٠٠١ ص٨١-٨٢.

2- ينظر نفسه ص٩٠-٩١.

المقام لدفع الروح الشعبية البغدادية القديمة لدغدغة مشاعر المتفرج بأنه يعيش في جزء من التراث وليس في قاعة مسرحية، أو حضور عرض تقليدي، وهنا الغناء هو جزء من عملية كسر الإيهام وكذلك جزء من التعليقات التي قد تأخذ دور الراوي في بعض الأحيان ودور الموسيقى التصويرية في أحايين أخرى.

ويأتي دور (الراوي الفعلي الذي هو (أبي الورد الذي يجسد في هذه المسرحية أكثر من شخصية، ومنها (الراوي)، حيث يعطي (إبراهيم جلال إلى هذا الممثل إمكانية اللعب على تقنية الشخص الثالث أي التعليق على الأحداث مما يمنع اندماج وإيهام المتلقي مع العرض المسرحي، وبالتالي يصل بالمتلقي إلى التفكير في سير الأحداث وإلى ما يريد المخرج أن يوصل المشاهدين إليه من أفكار تتعلق بالماضي الحاضر واللحظة الآنية، أي بأفق التوقعات بين الماضي والحاضر، وهذا الامتداد التاريخي بين ما جرى بالأمس، وما يحدث اليوم على الساحة العربية.

إنَّ عملية بناء صور الصراع بين الطرفين جعل (إبراهيم جلال يبني المشهد الحركي للشخصيات المتصارعة على أساس المواقف من الخطاب الذي يريد كشفه من خلال سير أحداث الخطاب السلطوي المتمثل بشخصية الأمير وأعوانه المتسلطين على الشعب في الداخل، وغير المبالين لما يحدث في الخارج والخطاب النقيض لـ(ابن شاهين وأنصار ثورته مما دعا المخرج إلى إظهار المتصارعين" بصورتين مختلفتين: السخرية والتهكم والفنطزة اللفظية – الحركية عند الحكام وأعوانهم – مقابل الجدية في الحركة والرصد الدقيق في الموقف لدى المحكومين، وإذا كانت الصورة الأولى محصورة وبلا امتداد تاريخي، فأن الصورة الثانية صورة المحكومين أنتجت

(ابن شاهين ثقيل الخطوة، رصين العبارة، و(أبا الورد شعبي اللفظ عامي الفكرة""[1].

إنَّ الأحداث في المسرحية والمتحولة إلى مقامات عشر هي في الوقت نفسه مشاهد مستقلة نوعاً ما عن بعضها البعض أي بإمكان أن يشرح كل مشهد منها صور مستقلة عن باقي المشاهد، ولكنها مرتبطة بهدف أعلى من البناء الفكري الذي يوحد فكرة المسرحية التي توحي بعد المشاهدة المتفحصة والربط بين أحداثها بأنها تشير إلى فكرة أسمى، أراد المخرج (إبراهيم جلال إرسالها إلى المتلقي عن التاريخ الماضي وعن الحاضر والربط بينها في عملية تكرارية في الزمان والمكان رغم تغير الشخوص والديكورات لكن المضمون يبقى واحد.

إنَّ مسرحية (مقامات أبي الورد لإبراهيم جلال تكشف لنا عن فاعلية الخطاب النقيض وذلك من خلال ما يأتي:-

١ - تناول حدث تاريخي يحاول من خلاله (إبراهيم جلال تسليط الضوء على ما تتعرض له الأمة العربية من مخاطر خارجية في الوقت لا يزال حكامها بعيدين عن الواقع المرجو الذي تعيشه هذه الشعوب من فقر وعوز، في ظل استشراء الفساد الذي نخر مؤسسات الدول العربية، وما شهده الواقع العربي من متغيرات جذرية ما هو إلا نتيجة لما حصل من انشغال بالملذات والسلطة من قبل الحكام في المرحلة المعاصرة، والابتعاد عن التصدي للمخاطر التي تواجه الأمة العربية وبخاصة من الهيمنة الغربية على المقدرات الاقتصادية والثقافية والسياسية للشعوب العربية، والانشغال

1- النصير ياسين بقعة ضوء بقعة ظل بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٩: ص٢٦.

عن القضايا الرئيسية التي تخص الشعوب العربية ومنها القضية الفلسطينية والأراضي العربية المحتلة.

٢- استخدم (إبراهيم جلال عنصر كسر الإيهام من خلال شخصية (أبي الورد الذي أراد من خلاله عدم الاندماج في الوضع الراهن والخنوع والخضوع لممارسات الحكام وتسلطهم على الشعوب وزيادة الهوة بين طبقات المجتمع العربي مما جعل الفقراء ينشغلون بالبحث عن لقمة العيش والأغنياء بالملذات دون تحقيق عدالة اجتماعية، لذلك جاءت أحداث المسرحية لتذكر بأن مصير أي ثورة وسقوطها هو بالابتعاد عن اهدافها الرئيسية، والانشغال بالأشياء الثانوية، لذلك استخدم جلال مبدأ عدم الاندماج وكسر الإيهام لجعل المتفرج يفكر ويتساءل عما آلت إليه الأمور في المسرحية وربطها بواقعه المعاش.

٣- استخدام تقنيات المسرح الملحمي لتأكيد المخرج على مبدأ كسر الإيهام ومنها: الراوي، الموسيقى التراثية، الغناء، والأزياء، وتشكيل الفضاء الذي خرج به من قاعة المسرح المعتادة لعروض مسرحية غايتها التسلية والمتعة فقط وإيجاد متلقي سلبي، إلى عرض مسرحي غايته جعل المتلقي واعي ومفكر بما يحدث على المسرح.

٤- العرض المسرحي يتضمن عشر مقامات (مشاهد تكاد تكون منفصلة في الظاهر ولكنها متصلة بهدف أعلى أراد (المخرج أن لا يقع المتفرج في زاوية الاندماج مسرحياً مع العرض، وكذلك أراد من هذه العملية أن يذكّر المشاهد بأمر آخر ذي أهمية ألا وهو أن هذه المشاهد المنفصلة ترتبط بعضها بالبعض بهدف أعلى كالقضايا التي يعيشها المواطن العربي فمحاولة إشغاله بقضايا منفصلة بعضها عن بعض لكن لو تأمل فيها

الإنسان العربي وفكر يراها متصلة بعضها ببعض آخر، كظاهرة تشظي الحدث الرئيس إلى أحداث فرعية، ففي هذه المسرحية يكون إشغال الناس بالجوع والفقر والبحث عن لقمة العيش ما هي إلا وسيلة يستخدمها الأمير لإبعاد المنتفضين عن المطالبة بحقوقهم الاجتماعية، بحيث يصبح الإنسان عاجز عن التفكير بحقوقه في حياة كريمة في استقلال عن التدخلات الخارجية التي تجلب على الوطن والمواطن ويلات عديدة منها التبعية للطرف الذي يكون أقوى وقادر على التأثير على مصائر الناس والتحكم بهم اقتصادياً وسياسياً واجتماعياً وثقافياً، وبالتالي تكون خيرات البلد ومقدراته بيد القوى المتحكمة وهو ما أشارت إليه المسرحية بالتدخل الخارجي للروم على حدود البلاد الإسلامية آنذاك.

٥- استخدم مفردات تراثية من ملابس وموسيقى وتحويل المكان المسرحي إلى مكان تراثي هو التذكير بالأصالة والماضي الأصيل الذي بدأ ينسحب من الحياة الاجتماعية لصالح حياة جديدة أكثر تعقيداً وتغريباً عما كانت عليه الحياة في الماضي، وهي جزء من محاولة سلب الخصوصية الاجتماعية للمواطن العراقي من أجل دمجه في الحضارة الغربية الجديدة بكل تفاصيلها ابتداءاً من الملبس وانتهاءاً بالابتعاد عن القيم الوطنية والإنسانية الخاصة بهذا الشعب، وهذا ما أراد المخرج أن يشير إليه بالأجواء البغدادية التي ادخل المتفرج بها أثناء عرض (مقامات أبي الورد وهي جزء من التنبيه اتجاه مخاطر عولمة الشرق والخصوصيات في البلدان الشرقية لصالح القيم والحضارة الغربية، أي لصالح الخطاب الذي أتى به الاستعمار وهو تمثيل الشرق وربطه بمركز الحضارة العالمية.

فاعلية الخطاب النقيض
في مسرحية (الخان)
للمخرج سامي عبد الحميد

يعد المخرج (سامي عبد الحميد من المخرجين الذين تعددت لديهم الأساليب الإخراجية، إذ لم يقف عند أسلوبٍ مسرحي واحد لذلك أخرج عدداً من المسرحيات ذات التوجهات النصية المختلفة ومنها (تاجر البندقية) و(انتيجونا) و(الحيوانات الزجاجية) و(ملحمة كلكامش وغيرها من الأعمال المسرحية فهو كان ميالاً ذا "نزوع نحو التجريب حيث إن هذا الاتجاه يقف على الضد من الثبات على أسلوب واحد إلى جانب التجديد الذي يعني الابتكار والإبداع، وهكذا فقد أتسع أفق تجاربه اتساعاً واضحاً"[1]، مما جعله من المخرجين الطليعيين في المسرح العراقي.

تميز سامي عبد الحميد في التعامل وبانتقائية في اختيار نصوص مسرحية تتلاءم مع تجاربه المسرحية التي يريد أن يقدمها إلى الجمهور، فقد كان يعمل على التدخل في النص المسرحي ويصل إلى درجة" تحوير النص المسرحي أكثر من مرة، وان يعمل كما يقول: (على القيام بما يشبه المونتاج لأغلب النصوص المسرحية التي أخرجتها، وهو أحد المؤشرات المهمة لأسلوبي الاخراجي، حيث إنني بذلك أحاول تطويع النص لمتطلبات الخشبة وفقاً لرؤيتي الخاصة التي قد تختلف بقليل أو كثير عن رؤية المؤلف"[2].

1- حسين علي المصدر السابق ص١٦-١٧.

2- نفسه ص١٩.

تعامل (سامي عبد الحميد مع نصوص مسرحية مختلفة عالمية وعربية وعراقية، وفي النصوص العراقية تنوعت تجربته بين التاريخي القديم (ملحمة كلكامش) و(الليالي السومرية وبين الشعبي المعاصر كما في مسرحيات يوسف العاني (تؤمر بيك) و(إيراد ومصرف) و(الخان).

ونص الخان الذي يعد من النصوص المهمة في تجربتي المؤلف (يوسف العاني والمخرج (سامي عبد الحميد كون هذا النص له مدلولات وطنية ارتبطت بأحداث من تاريخ العراق الحديث، ألا وهي انتفاضة (رشيد عالي الكيلاني وزملاءؤه ضد الحكم الملكي التابع للسيطرة الاستعمارية، وهذا ما جعل لبريطانيا تتدخل بقوتها العسكرية لإنهاء الانتفاضة في عام ١٩٤٥، حيث أراد المؤلف لنص الخان أن يكون ذاكرة عراقية حية فهو قصد بـ"خانه أن يكون مجتمعاً كاملاً يؤرخ لهذه الفترة كمادة درامية انتزعها من ذكرياته وانطباعاته عن تلك السنوات، ومن الوثائق التاريخية التي سجلها المؤرخون، من خلال رؤيته لمجمل تلك الأحداث والشخصيات والمواقف وصياغتها صياغة درامية فيها المؤشر الواضح للمستقبل"[1].

يسجل (العاني في الخان مذكرات تلك الفترة من خلال شخصية (سليم الذي أرشف لتلك الفترة، إذ إن الصراع في هذه المسرحية يترتب على أساس الربط بين الأحداث الداخلية بسكان الخان وبين الأحداث السياسية في العراق، لذا عمل (العاني على بناء صورة درامية حاول أن يزاوج بين ما هو درامي وبين ما هو واقعي من خلال عملية ربط الشخصيات برموز أعمق، ومثال ذلك ما يشير إليه الناقد (ياسين النصير في كتابه (بقعة ضوء بقعة ظل إذ يقول:"عندما لا يستطيع – جاسم – قتل

1- حسين علي، المصدر السابق: ص٥٣.

الحية ويقطع ذيلها وتختفي داخل الخان، نجد هروب الوصي واختفاءه خارج الخان في مقابل ذلك يعلن – سليم – رغبته بالزواج من – أميرة – داخل الخان، وعندما تسقط الوزارة، يرسب – سليم – في الامتحان، وعندما يعاد تشكيل الوزارة يزداد حماس صاحب الخان وتسلطه وعندما تلدغ الحية العامل (عباس داخل الخان، يعود الوصي من جديد بعد هروبه"[1].

أمّا في إخراج مسرحية الخان، فقد عمل (سامي عبد الحميد على التركيز في آلية نقل الأحداث إلى المسرح بطريقة يستطيع بها المتلقي التواصل مع الأحداث من خلال الربط بين الأحداث الدرامية على المسرح، وبين تلك الفترة التاريخية المهمة في تاريخ العراق حيث اعتمد المخرج على عنصر" تبسيط الفعل وتوضيحه من خلال دلالات الحوار، فكانت جمله تصل إلى المتفرج وهي تحمل شحنة من الإيحاءات والرموز، وقد طور بذلك رموز المؤلف الأساسية فجعل راضي راضياً بكل ما يجري في الخان ومعارضاً لأي تغير فيه، وقدوري مؤمناً بالقدر الذي يحوله من مدمن إلى متزن عاقل، وسليم الطوية والفكر ومنبر إشارة للأفكار النيرة، وصلاح مؤمناً بالإصلاح والنظام وجاسم معادلاً للحس الشعبي الواعي، وحبيب مثالاً للإنسان الأمي الساذج الخ، وقد أوصل المخرج ملامح هذه الشخوص من خلال التقابل الإيحائي بين ما يحدث خارج الخان وما يحدث داخله"[2].

1- حسين علي المصدر السابق ص٥٣.

2- نفسه، ص٢٠.

عمل سامي عبد الحميد إلى توظيف عامل مهم في تحقيق تواصل مسرحي مع الجمهور من خلال أحداث المسرحية، ألا وهو إسقاط الجدار الرابع من خلال عملية إدخال الجمهور إلى خشبة المسرح، وكذلك عمل على توزيع الخشبة بشكل دقيقٍ إلى "يمين ويسار ووسط فقد جعل جزءاً من الخشبة ممتداً داخل الصالة، حيث أجرى عليه الأحداث الأكثر التصاقاً بحياة الشعب (انهيار حميد، تحسس جاسم للأخطار، دخول وخروج سليم ومنير إلى الخان يمين المسرح لصاحب الخان وحاشيته، بينما توزعت يسار المسرح شخصيات شعبية ممن انسحقوا بفعل الأحداث"[1].

عمل (المخرج سامي عبد الحميد من خلال رؤيته الإخراجية لمسرحية (الخان على توظيف عدد من العناصر المسرحية التي كشفت الخطاب الكولونيالي من خلال صياغة فاعلية خطاب نقيض له يركز فيه المخرج على أهم أفعال الخطاب الأول وكما يأتي:

١ - إنَّ اختيار نص (الخان ليوسف العاني من قبل سامي عبد الحميد وتركيزه على موضوع عراقي معاصر أراد من خلاله أن يضع علاقة مهمة للدور الذي لعبه الاستعمار البريطاني في إضعاف حركة الممانع الشعبية اتجاه ما كان يحدث فترة الحرب العالمية الثانية من قبل بريطانيا، واستغلال العراق كساحة نفوذ لها من خلال حكومات تنفذ ما يطلب منها وخاصة في الاتفاقية التي تمت بين بغداد ولندن، وقمع الحركة الاحتجاجية المطالبة باستقلال العراق بشكل كامل وليس تابع لنظام استعماري مارس أدوار غير نظيفة اتجاه الشعب العراقي.

1- حسين علي المصدر السابق ص٥٥.

٢- استخدم سامي عبد الحميد مجموعة من العناصر المسرحية في الربط بين صورة الخان وبين أحداث العراق عام ١٩٤١-١٩٤٥ من خلال بث شحنة إيحائية للمتلقي للإيحاء بما يحدث في تلك الفترة من تاريخ العراق.

٣- محاولة كسر الجدار الرابع ومشاركة الجمهور بالأحداث بشكل مباشرة هو لجعل المتلقي الذي قدمت له المسرحية بعد ثلاثين سنة من وقوع أحداث انتفاضة عام ١٩٤٥ يركز بالواقع العراقي في تلك الأحداث وما كان من دور للدول الاستعمارية في التأثير على الحكم العراقي وتغيير مساراته نحو التبعية إلى الغرب.

٤- استخدم الأسلوب الشعبي والتبسيط في إيصال الأحداث إلى المتلقي وبشخصيات قريبة من الواقع المعاش، أراد من خلالها المخرج أن يحقق أكبر قدر من الالتحام مع الجمهور العراقي وإيصال الهدف المرجو من المسرحية.

٥- أراد المخرج أرشفت عرض مسرحية (الخان لفترة من تاريخ العراق على خشبة المسرح لتكون شاهداً حياً على تلك الفترة وعلى الأدوار التي كانت تمارس من قبل السلطة وأعوانها وميلها إلى الانقياد للخطاب الكولونيالي الذي يجعل من الآخر العربي تابعاً للغرب، وبين المد الوطني الشعبي الرافض لتلك التبعية، وبالتالي فان تقديم عرض تلك الواقعة يمثل إعادة بث الروح فيها من جديد، لتبقى شاهد عيان على ما حدث وتحذر مما يحدث في المستقبل.

إذن تعد فاعلية الخطاب النقيض في المسرح ظاهرة مهمة لا يمكن التعامل معها بشكل منفصل عن ظاهرة المسرح المقاوم لكل اشكال السيطرة، مما يضاف إلى مجال دراسة المسرح عاملاً مهما يستطيع من خلاله العاملون في هذا المجال إلى تأسيس قاعدة علمية في انتاج عروض مسرحية

هدفها كشف الظواهر المسيطرة والمهيمنة ثقافياً في الساحة العراقية وتوضيحها، من اجل كشفها وتبيان مدى خطورتها في المجال الثقافي والسياسي والاجتماعي والاقتصادي على العراق، إذ استخدم المخرج العراقي الخطاب النقيض كجزء من رؤيته الإخراجية في مناهضة الخطاب الكولونيالي، وذلك محاولة منه لكشفه وفضحه وبالتالي المساهمة في تفكيك الخطاب الكولونيالي في الساحة الثقافية في العراق ولا تقتصر فاعلية الخطاب النقيض في عروض المسرح العراقي على مفصل من مفاصل الحياة العراقية، بل يشمل أغلب المفاصل المتمثلة بالجانب (الثقافي والاجتماعي والسياسي والديني وغيرها.

إنَّ فاعلية الخطاب النقيض في المسرح العراقي لم تركز الضوء على قضايا داخلية فقط تهم المواطن العراقي في الداخل المحلي، بل ان الخطاب النقيض بفاعليته تجاوز حدود الملية واصبح شريك في الهم العربي أيضاً؛ من خلال تناول القضايا التي تهم الامة العربية ومنها القضية الفلسطينية. لقد تنوعت الرؤية الإخراجية والوسائل والأساليب لكشف الخطاب الكولونيالي في عروض المسرح العراقي في إيجاد خطاب نقيض يعمل وفقه المخرج لإيضاح ما هو مستور من الخطاب الكولونيالي على الساحة الثقافية العراقية والغربية. كذلك سعى المخرج العراقي أن يفضح ويفكك الخطاب الكولونيالي المهيمن بأكمله في العراق؛ الا أن الأخير يمتلك أهداف مختلفة بعضها يمكن كشفه والآخر يكون خارج الرؤية المباشرة للمخرج العراقي، وذلك بسبب عدم وضوح كل ملامح الخطاب الكولونيالي وأهدافه في العراق.

مصادر الفصل الثالث

١- أردش سعد المخرج في المسرح المعاصر الكويت: عالم المعرفة، ١٩٧٩.

٢- آرون بول، دينيس سان ـ جاك ـ آلان ڤيلا معجم المصطلحات الادبية، ترجمة: الدكتور محمد حمود، بيروت مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٢.

٣- اشكروف، بيل، جاريث جريفيث، وهيلين تيفين: دراسات ما بعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية ترجمة أحمد الروبي أيمن حلمي عاطف عثمان، القاهرة: المشروع القومي للترجمة، ٢٠١٠.

٤- بابا ك هومي موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ط١ ٢٠٠٦.

٥- البكري، وليد: موسوعة اعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، عمان دار اسامة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.

٦- تودوروف تزفيتان روح الانوار، تعريب حافظ قويعة، تونس: دار محمد علي للنشر، ط ١ ٢٠٠٧.

٧- جيلبرت، هيلين وجوان توميكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية، النظرية والممارسة، ترجمة ك سامح فكري، القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ٢٠٠٠.

٨- الرويلي، ميجان، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط٢٠٠٧.

٩- سرحان، سمير: تجارب جديدة في الفن المسرحي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ب، ت.

١٠- سكران، رياض موسى: مسرحة المسرح، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠١.

١١- صليبا جميل المعجم الفلسفي، المجلد الثاني، بيروت دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٩.

١٢- عباس، علي مزاحم: عباس، علي مزاحم: لا تسدلوا الستار، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٥.

١٣- عطية، احمد سلمان: الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، بغداد، مؤسسة دار الصادق الثقافية، عمان، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٢.

١٤- علي، عواد، شفرات الجسد، جدلية الحضور والغياب في المسرح، عمان، أزمنة للنشر والتوزيع، ١٩٩٦.

١٥- الفيروزآبادي مجد الدين محمد بن يعقوب القاموس المحيط، بيروت دار الكتب العلمية، ط٣ ٢٠٠٩.

١٦- ماتلار أرمان التنوع الثقافي والعولمة، تعريب خليل احمد خليل بيروت دار الفارابي ط١ ٢٠٠٨.

١٧- محفوظ، عصام: مسرح القرن العشرين (المؤلفون)، ج١ بيروت، دار الفارابي، ٢٠٠٢.

١٨- مفرح جمال المعرفة والقوة، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١ ٢٠٠٩.

١٩- المنجد في اللغة والأعلام، الطبعة التاسعة والثلاثون، بيروت، دار المشرق، ٢٠٠٢.

٢٠- نسيم محمود المسرح العربي والبحث عن الشكل (قراءة للعقل التنظيري)، القاهرة مجلة فصول للنقد الادبي المجلد الرابع عشر، العدد الاول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥.

٢١- النصير، ياسين: بقعة ضوء بقعة ظل، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩.

٢٢- واثيونغو نغوجي: تصفية استعمار العقل ترجمة سعدي يوسف دمشق دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ٢٠١١.



الفصل الرابع

الغيرية والاشتغال الثقافي

إنَّ الرؤية الإخراجية في العرض المسرحي تقوم على أساس بناء الأفعال في إنتاج الصراع بين طرفي الحدث الدرامي على خشبة المسرح، وهذه الأفعال التي يعمل المخرج من خلالها على ملء المسافة الجمالية أفقياً وعمودياً لتشكيل الخطاب المسرحي القائم على جمالية البناء الصوري والصوتي والحركي في إظهار مشهدية الحدث المتشكل من حركية الدوال وما تعنيه في ظاهرها وما تخفيه من مدلولات متعددة المعاني، والتي تعمل على استنطاق خيال الجمهور المسرحي المتواصل في بناء الصورة الكلية في العرض وصور الصراع فيه فكرياً وثقافياً واجتماعياً وسياسياً وغيرها.

إنَّ هذه الصور في العرض المسرحي تبنى على دوافع وميول يتبناها طرفا الصراع على وفق رؤية المخرج، الذي يعمل بدوره على إظهار موقفه الجمالي من القضايا المطروحة ثقافياً في الساحة الاجتماعية والسياسية والفكرية وغيرها، ليتحول هذا الموقف الرافض لقضية ما، إلى مبدأ إنساني يعمل على عرض مسرحي قائم على إعلان ما يريد الإفصاح عنه في رؤيته المسرحية الجمالية من خلال فعل الاختلاف والنقد للرواية الرسمية أو للظاهرة الاجتماعية أو السياسية وتبيان الخلل فيها، لذا يتطلب في ضوء الفعل ونقيضه (الموقف ونقيضه) في العرض، إلى تأسيس وتشكيل المسافة الجمالية بينهما وخصوصاً في إظهار المواقف المراد نقدها والمواقف النقيض لها، ومن أجل التأكيد على المواقف النقيضة لابدَّ من بناء هذه المسافة الجمالية وإبراز الحجج التي تسهم في دعم الخطاب النقيض وأفعال الاختلاف والمغايرة، وهذه المفاهيم وغيرها تساعد على فهم الكيفية التي يتم من خلالها بناء الخطاب الآخر أو النقيض في العرض.

إنَّ بناء مسافة جمالية تقوم على مبدأ الرفض والمناهضة يمكن أن نبحثها في ضوء استعارتها من النقد الثقافي ونقد ما بعد الحداثة وخصوصاً في مفهوم (الغيرية) وتطبيقها في العرض المسرحي، لكون هذا المفهوم يمكن استثماره مسرحياً لما يحتويه من مفاهيم مثل التحول والتباين، والتي تعمل في إيجاد صيغ تمثيلية تعتمد على المحاكاة المعارضة لأفعال المواقف المراد نقدها مسرحياً لإظهار الاختلاف الثقافي الذي يبرر نقد العرض المسرحي له جمالياً وفكرياً.

وفي ضوء ما تقدم يركز الكاتب على توظيف مفهوم (الغيرية في فهم المسافة الجمالية بين الفعل ونقيضه في محاولة لدراسة العرض المسرحي العراقي والرؤية الإخراجية لمخرج العرض، وتأسيساته الجمالية ومواقفه الفكرية والثقافية. إذ أن هذا الاشتغال يدخل في التوسع في المفاهيم النقدية الحديثة وخصوصاً مفاهيم ما بعد الحداثة واشتغالاتها في مجالات متعددة مثل القصة والرواية والشعر وغيرها في المجالات الثقافية، لذا كان لابدَّ من توظيف هذه المفاهيم ومنها مفهوم (الغيرية في دراسة وتحليل العرض المسرحي العراقي للوصول إلى قراءات جديدة تسهم في إغناء المشهد المسرحي فنياً وجمالياً، والعمل على المقارنة بين المفاهيم النقدية واشتغالاتها الجمالية مع آليات تحليل وقراءة النتاج المسرحي.

وللوقوف على تحديد مفهوم الغيرية، في كون اشتغالاته بحسب القواميس والمعاجم تأخذ مديات متعددة ومنها ما يأتي:-

أولاً:- في اللغة:

"الغيرية: خلاف العينية وهي كون كل من الشيئين خلاف الآخر"[1].

1- المنجد في اللغة والأعلام بيروت دار المشرق ط٣٩ ٢٠٠٢ ص٥٦٤.

ثانياً:- في الفلسفة:

١- "الغيرية (Alterite) مشتقة من الغير (Autre) وهو كون كل من الشيئين خلاف الآخر. وقيل كون الشيئين بحيث يتصور وجود أحداهما مع عدم الآخر"[1]

٢- الغيرية التي ترجع إلى الغير في كونه "أحد تصورات الفكر الأساسية، ويراد به ما سوى الشيء مما هو مختلف أو متميز، ويقابل الأنا ومعرفة الغير تعين على معرفة النفس"[2].

٣- والغير أيضاً "هو كون كل من الشيئين غير الآخر، ويقابله العينية، وهو بخلاف الاثنينية لأن الاثنينية هي كون الطبيعة ذات وحدتين ويقابله كون الطبيعة وحدة أو وحدات"[3].

ثالثاً:- في علم النفس:

ينطلق تعريف الغيرية في علم النفس من تعرف (الغير والذي يقابل "للفظ (أنا فكل ما كان موجوداً خارج الذات المدركة أو مستقلاً عنها كان غيرها، ونحن نطلق على الشيء الموجود خارج الأنا اسم اللا أنا أو الآخر، فالأنا أذن هو الذات المفكرة والموضوع الخارجي هو الآخر"[4].

1- صليبا جميل المعجم الفلسفي المجلد الثاني بيروت دار الكتاب اللبناني ١٩٧٩ ص١٣٠.

2- مدكور إبراهيم المعجم الفلسفي القاهرة الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ١٩٧٩ ص١٣٣.

3- الحفني عبد المنعم المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة القاهرة مكتبة مدبولي ط٣ ٢٠٠٠ ص٥٨٣.

4- صليبا جميل نفسه ص١٣٠.

رابعاً- اصطلاحاً:

١- إنَّ "مفهوم الغيرية من حيث هي صيغة تمثيلية Representation، نحى بها إلى تضمن فعل المحاكاة المخالفة الأصل"[١].

٢- أما السمة التداولية لمفهوم "غيرية Alterite، تضمنها لمعنى (التحول) و(التبدل) و(المعارضة سواء بالمعنى الحسي الذي يرسم لـ (الغير حدوداً مباينة في كيفها وكمها، بدلالة الجمع المطلق الذي يقابل الفرد (المفرد المخصوص)"[٢].

قبل الخوض في تحديد التعريف التأسيسي لمفهوم الغيرية ومدى اشتغالاتها في العرض المسرحي، سيخرج الكاتب ببعض النقاط التي يستنتجها من التعاريف السابقة لتحديد المصطلح إجرائياً وهي كالاتي:-

١- يشير مصطلح الغيرية إلى خلاف الأنا وخلاف العينية، فالأولى باطنية والثانية ظاهرية ترتكز في تشكيل صورتها على الدوافع التي تسيّرها الأنا أو الأنانية في اتجاه إظهار أبعاد الشيء الفكرية أو النفسية وتحديد هويتها الخاصة.

٢- الخلاف بين الأنا والآخر يجعل من مفهوم الغيرية يظهر في الصفات التميزية بينهما وخصوصاً في اتجاه الغير الذي يشتغل في مفهوم إلا أنا الذي هو خارج مفهوم الأنا ومستقل عنه فكرياً ومادياً.

إنَّ بين الأنا والآخر مسافة يمكن أن يحدد فيها مفاهيم الاشتغال الجمالي على وفق مفهوم الصراع بين الطرفين أي يمكن أن يحدد فيها

1- ماجدولين شرف الدين الفتنة والآخر انساق الغيرية في السرد العربي الجزائر منشورات الاختلاف ط١ ٢٠١٢ ص٢٣.

2- نفسه ص٢١.

اشتغال مفهوم الغيرية وفق عدد من المفاهيم الداخلة في هذا الاتجاه ومنها التحول والتبدل والمعارضة للأنا الحسي كيفاً وكماً في حدود المباينة، إذ يولد عملية تمظهر لصورة الآخر الغيرية في هذه المفاهيم الدالة على طبيعة الحدث ومكوناته والأفعال المكونة للخطاب الغيري اتجاه الخطاب الآنوي المسيطر.

ومن خلال ما تقدم يمكن تعريف (الغيرية إجرائياً على انهاء الفضاء أو المسافة التي يقع فيها فعل الخلاف بين الأنا العيني، وما تخفيه من دوافع باطنية في الضد من الآخر الغيري وهذا الخلاف يقوم على فعلي الاختلاف والتميز بينهما، في تصور وجود أحدهما للآخر من حيث تحديد الذات والهوية، مما يجعل الآخر الغيري يعمل على وفق الصيغة التمثيلية المبنية على التحول والتبدل والمعارضة في فعل المحاكاة المخالفة للأنا، لبناء حدود في المباينة كيفاً وكماً، لإثبات هوية غيرية تقوم على المغايرة لأفعال الأنا وإلى الاستقلال الثقافي عن الهوية الآنوية.

اولاً:- (الغيرية، المفهوم والاشتغال الثقافي)

تعد الغيرية من المفاهيم الثقافية التي أخذت حيز التنفيذ اصطلاحاً في ما بعد الحداثة والتي أصبحت في مواجهة ما يسمى العقل التنويري الذي دعا إلى تأكيد مفاهيم رسخت مفهوم الواحدية في الفكر العالمي من خلال تأكيدها على المركزية في المرجعيات الثقافية الداعية على إبراز دور الفكر الغربي ومركزيته في تأصيل البعد المرجعي للثقافة العالمية، مما جعل مفاهيم ما بعد الحداثة ومنها الغيرية تبحث في ثقافات الآخر والتهميش الذي طاله نتيجة النظرة الأحادية للفكر الغربي، إذ ولّد ذلك غموضاً في تشكيل صورة ثقافة لما بعد الحداثة في مواجهة الضد من المفاهيم الحداثية التي تحاول فك

شفراتها وتحليلها من خلال البحث في المخفي الذي يشرع عن بقائها والتركيز أيضاً في الاختلاف الذي يقوض وجودها، لذلك فقد عمل فكر ما بعد الحداثة إلى تفعيل المفاهيم النقدية للعقلانية والتمركز العقلي والتراث التنويري والذات الغربية المتمركزة فيها مفاهيم التفوق وصولاً إلى كشف ومعالجة الغموض والبحث في القواعد الحداثية في سبيل إعادة صياغة طرائق التواصل معها وليس إلغائها أو استئصالها لأن نظامها يشكل جزءاً من عملية تقويمها والاستفادة منها[1].

لقد برز استخدام مصطلح (الغيرية والذي يعود في الأصل إلى الكلمة الإغريقية alterity والكلمة اللاتينية (alteritas) ذات المركزين في المعنى على الاختلاف عن الآخر أو ما يسمى بالآخرية التي تشكل البديل الثقافي عن الأنا أو الهوية الذاتية للذات الآنوية، والذي فعَل المصطلح في فهم الاختلاف الذي طرأ في أثناء تحليل المركزية الغربية ونظرتها ضد من يقع خارجها ثقافياً وجغرافياً، وبالتالي انعكس على طريقة النظام السياسي والاقتصادي، وفي البنى الاجتماعية والمنظومة التمييزية على طبيعة البناء الأخلاقي للمجتمعات الخارجة عن الهوية المركزية الغربية. ومن هنا انطلقت عملية البحث في الفكر الفلسفي الغربي، وخصوصاً من بعد المرحلة التي أتت بعد المفاهيم القديمة للنظام الميتافيزيقي والمثالي ورصد التحول الحاصل في النظام الحداثوي القائم على (الكوجيتو في التفكير والوجود والوعي بالآخر الغيري وصولاً إلى البناء ذات الطابع المتعالي في تشكيل المفاهيم النظرية والتطبيقية في معاملة الآخر الغيري ثقافياً لذلك

1- ينظر سيم ستيورات دليل ما بعد الحداثة ترجمة وجيه سمعان عبد المسيح القاهرة المشروع القومي للترجمة ط١ ٢٠١١ ص٢٤٤-٢٤٦.

كان لابد أن يفرق بين الذات وموضوعها التي لا يمكن النظر إليها بمعزل عن التصورات والمنطلقات الفكرية والثقافية في تكوين الموضوع (الآخر الغيري الذي يقع خارجها[1].

إنَّ اشتغالات مصطلح (الغيرية) تقوم على البحث في الاختلاف الثقافي بين الأنا والآخر وما يميز ويفَعل المختلف بينهما في تشكيل صورة الصراع والعلاقة بينهما، وهذا الاختلاف هو من يبرر طريقة التعامل بين الذات الآنوية والآخر الغيري، بل هو من يسهم في تحديد هوية كل منهما، فالهوية في ضوء المنطلق الغيري للآخر تصبح أكثر تفعيلاً مقابل الأنا التي تسعى إلى التميز في الاستغلال الثقافي للوصول إلى إخضاع الآخر ثقافياً، وخلق هيمنة تجعل من البحث عن الهوية الغيرية مطلب في بحث الروح الأصلية للتابع ثقافياً، أي أن من "الملاحظ سيوسيولوجياً إن مطالب الهوية ترتفع أكثر في أوقات الأزمات والضعف والوهن، حيث الذات تكون في أشد الحاجة الاعتراف والتعضيد (...) فالفرد يحلم أن يكون نفسه حينما لا يملك أن يفعل ما هو أفضل من ذلك انه يحلم بذاته بالاعتراف بالذات حينما يفقد كل خصوصية"[2]، وهذا الفقدان للخصوصية هو نتاج ضغط ثقافي واجتماعي وسياسي لتجريده من ملامحه وانتماءاته، وبالتالي يكون العمل

1- ينظر اشكروفت بيل جاريث جريفيث هيلين تيفن دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسية ترجمة احمد الروبي أيمن حلمي عواطف عثمان القاهرة المشروع القومي للترجمة ط١ ٢٠١٠ ص٥٨ ص٥٩.

2- مهنانه إسماعيل ادوارد سعيد، الهيمنة السرد الفضاء الإمبراطوري الجزائر ابن النديم للنشر والتوزيع ط١ ٢٠١٣ ص٣٤.

على خلق مبررات تدفعه إلى التمسك بالحد الأدنى الذي يكون ركيزة فيما بعد لاسترجاع الذات المهيمنة والهوية المحجوبة بفعل الإخضاع الثقافي.

إنَّ الاختلاف الثقافي يعمل على تكريس التباين بين طرفي الصراع في جعل الهوية الثقافية من المبررات التي تدعو إلى عدم الاندماج الثقافي للانا وسلطتها في تشكيل الآخر الغيري، مما يجعل وجوده في المنظومة الثقافية الآنوية مدعاة للقلق وعدم الانسجام مع الرؤى الجديدة التي يسعى في تكوينها ثقافة المسيطر، وبالتالي سيكون عاملاً في انحراف خط التشكيل الجديد للثقافة الأعلى التي ستعمل بمجموعة من الإجراءات التي تخفي وراءها الأهداف الحقيقية في صياغة الصورة الثقافية الجديدة، أي إن الثقافة الغيرية (ثقافة الاختلاف ستجعل من مفهوم الآخر الغيري يقع تحت "تصنيف استعبادي يقتضي إقصاء كل ما لا ينتمي إلى أي نظام فرد أو جماعة أو مؤسسة، سواء كان النظام قيماً اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية أو ثقافية، ولهذا فهو مفهوم مهم في آليات الايدولوجيا، ولعل سمة (الآخر المائزة هي تجسيد ليس فقط كل ما هو غريب (غير مألوف أو ما هو (غيري بالنسبة للذات أو الثقافة ككل، بل أيضاً كل ما يهدد الوحدة والصفاء، وبهذه الخصائص امتد مفهوم (الغيرية هذا إلى فضاءات مختلفة"[1] من التعامل الثقافي مع الآخر الغيري سواء أكانت اجتماعية أم سياسية أم ثقافية أم نفسية.. الخ.

1- الرويلي ميجان سعد البازعي دليل الناقد الأدبي الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ط٥ ٢٠٠٧ ص٢١.

إنَّ معطيات التصور في بناء الاختلاف البيني في علامة الأنا والآخر الغيري تستنطق جذور البناء المختلف عليه في ما بينهما، وخصوصاً في الجانب الغيري الذي يؤكد حضوره من خلال مرجعيات الهوية الغيرية التي يحاول تأكيدها في العلاقة الثقافية المبنية على نظرة إيديولوجية تعمل على تحقق الأفعال ودوافعها في الإرث الحضاري عند الآخر، لهذا يعمل الغيري في تعديل المعادل بينه وبين الأنا من نظرة التحقيق في البنى التي يريد حضورها في العلاقة غير المتوازنة مع الأنا، لذلك يحاول الدفع بكل مرتكزاته في بناء آفاق جديدة على وفق علاقات اقلها تقوم على استثمار الفضاءات المتخيلة في العلاقة من جهة الآخر، أي أن الغيرية عند الآخر تنبني "على مرتكزات العرق والجنس والدين واللسان، الأهم أن تنهض على شبكة من القيم التخيلية التي تستثمر العلاقات غير المتوازنة بين الأطراف المشكلة الخاضع لشروط انتماءات ثقافية معقدة، بمستويات الصراع الأزلي بين الذات ومحيط الفتها (أو غربتها)، وبناء على ذلك فان التشكيل الجمالي لـ (الغيرية) يضحى محصلة لتفاعل العلاقات النصية، التي من شأنها أن تنتج (تراثاً صورياً) لصلات الذات بالآخرين"[1] وهذا التراث الصوري يصنف بحسب نوع العلاقة وطبيعتها وأهم ما تشكله في الوعي الغيري من أثر في تحديد وتصنيف الدال المبعوث على وفق هذه العلاقة، لذا تضمن هذا التصنيف الصوري في بناء أنماط صورية قائمة على مستويات مختلفة من التعبيرات لتشكيل منظومة علاماتية تنتج صيغ معرفية جديدة في ضوء كل نمط من الأنماط التي "تخضع لإجراءات التحول والانتقال الفارقة للوقائع الموضوعية، إذ أن من

1- ماجدولين شرف الدين المصدر السابق ص٢٨.

أنماطها الصور الرمزية (Embiem التي تنطوي على اختزال تكثيفي لمغزى أخلاقي والصور الكاريكاتورية المتضمنة لفعلي التحوير والتشويه بقصد السخرية والإضحاك، والصور النمطية (Cliche التي تحضر في سياق أسلوبي معين حاملة معها مقومات جاهزيتها بقصد تضمين (حكم قيمة)، ثم (الصور الثقافية والصور الأسطورية التي تشير كلها إلى نمط الرؤية الذاتية لكيانات الغير)"[1]. لذلك فأن طبيعة العلاقة بين الغير والذات الآنوية تصنع على وفق ما يريده الأنا في تحديد الأشكال المصنوعة والموصوفة في إطار الذاتية، وليس الموضوعية إذا كانت هذه العلاقة في إطار تنافسي في تحقيق وتثبيت مديات التفوق الذاتية اتجاه الآخر، حتى إن طريقة التدرج الصوري على وفق بناء وتشكيل مركزي في تعميماته وتوصيفاته للهوية الغيرية تقع كلها في دائرة الأحكام الواحدية في إنتاج العلاقة وشكلها وطبيعتها من أجل الاستمرار في تأكيد لها في الجوانب الثقافية والإيديولوجية للعلاقة بين الطرفين.

إنَّ الصورة الغيرية التي يظهر فيها الآخر الغيري من وجهة النظر الغيري هي ثلاثة، تصنع مفهوم الآخر ومعناه في المنظومة الثقافية وهي:-

١ - الآخر الغيري ألضدي الذي يرى بأنه يقع تحت الانتقاص والتقليل من قبل الذات الآنوية وإعلاء قيمتها الثقافية أمامه.

٢ - الآخر الغيري المشهدي الذي يعمل على صناعة صورة مثالية مكتملة ومسيطر عليها، وهذه الصورة تأتي على وفق مفهوم العالم النفساني الفرنسي (جال لاكان في المرحلة المرأوية وتحقيق الذات.

1- ماجدولين شرف الدين المصدر السابق، ص٢٤.

٣- الآخر الغيري الرمزي الذي يحقق كينونته من خلال (القـول) في استخدام نظام تمثيلي يسبق وجوده الفعلي[1]، وهذه العناوين الثلاثة للآخر الغيري تجعل من وضعه في داخل المنظومة الثقافية يقع في ثلاثة أنواع من التواجد يمكن أن تحقق الوجود في المسافة الغيرية أمام الذات الآنوية، أي أن نقطة الانطلاق تبدأ من تحديد الوضع الثقافي ألضدي أو الاختلاف الثقافي من الذات الآنوية التي تعمل دائماً على تثبيت قيمتها الثقافية المنقصة لوجود الآخر الغيري، ثم يعمل على صناعة وجوده الغيري والسيطرة عليه في المسافة الغيرية ضد الذات الآنوية وثالثاً يعمل على تحقيق ما لا يمكن الوصول إليه من خلال النظام الرمزي والنظام التمثيلي للظهور في الوجود العقلي للموضوع الآنوي الثقافي للذات المسيطرة ثقافياً.

إنَّ الاشتغال الثقافي بين طرفي الصراع الذي يحدث ويحدد ملامحه في المسافة أو الفضاء الذي يبني فيه كلا الخطابين الآنوي والغيري، يتشكل على وفق الموضوع الذي يريد كل منهما تحقيقه تجاه الآخر في تأكيد الصياغة والتكوين لهذا الموضوع من حيث ظهور كل طرف ثقافي لإمكانياته في تثبيت الصيغ الثقافية التي تعمل على جعل، الموضوع داعماً في نقد وإضعاف دلالات الطرف الثاني، لذلك يجب أن يحدد طبيعة العلاقة مع الموضوع وخصوصاً في مسألة الاختلاف الثقافي أو الظهور الثقافي التي يحاول الغيري تأكيده في ظل التعميمات الثقافية وصورها للذات الانوية وهويتها المسيطرة على المشهد الذي يقع فيه الموضوع،

1- ينظر الرويلي ميجان المصدر السابق ص٢٣ ص٢٤.

والتي تحاول الهوية الغيرية إثبات غيريتها وعلاقتها بموضوعها، لذا "فان كل موضوع حالما يغدو مموضعاً Thematise على الصعيد المعرفي يبقى مموضعاً بصفته يمتلك هوية أصلية نوعية، لمجرد السبب أن التنبه المعرفي هو على مستواه البدائي الأكثر فعالية لتحديد الهوية الغيرية (...)، بما أن حقيقة الواقع تقبل تقطيعات متبادلة وأن هذه الحقيقة بهذا المعنى تلبث دائماً نسبية"[1]، فإن تحديد ملامح الوجود الثقافي في الموضوع ذاته عائد بحسب مقبولية هذا الموضوع عند الآخر الغيري في المساهمة بحسب أهداف هذا الوجود المعرفي، والعمل على تشكيل الإطار المعرفي، أو حتى إيجاد ثغرات ثقافية يعمل الغيري إلى العبور من خلالها أو التسرب عن طريقها إلى ذات الموضوع والظهور فيه، حتى وان كان هذا الظهور هو لأجل الاختلاف الثقافي الداعم للوجود الثقافي الغيري، وهنا تحدد ملامح الهوية الغيري على وفق العلاقة في الفضاء أو المسافة المراد العمل عليه يكمن في نقطتين هما:-

١- علامات التنبه لذات الموضوع.

٢- سلوك الاندراج المعرفي في العلاقة مع الموضوع ذات الدلالات الثقافية الذي يشكل طبيعة العلاقة بين الأنا والآخر الغيري[2].

إنَّ وجود الأثر الغيري في داخل الموضوع، هو وجود تمثيلي الذي يؤكد على فعل تضمين الوجود الغيري عن طريقة محاكاة الهوية الآنوية

1- شيفر جان ماري غرائب الفنون بقصد علم الجمال دون أساطير ترجمة موريس جلال دمشق أطلس للنشر والتوزيع ط١ ٢٠٠٦ ص٣٥٨.

2- نفسه، ص٣٥٨.

من أجل هدفين هما: التواجد في المساحة التي يقع فيها الفعل الآنوي من جهة، وكذلك العمل على تأكيد الاختلاف لمشروعية الأهداف التي يعمل الحضور الآنوي على تثبيتها وتفكيك صيغها، لذلك فأن الأثر التمثيلي للوجود الغيري يعمل على الحضور المزدوج في داخل الموضوع لتفكيك هوية الموضوع الآنوي ووجود ذاته الحاكمة في الموضوع للوصول إلى خلخلت الأهداف الخفية للذات الآنوية الكامنة وراء الموضوع، ومن هنا يكون للوجود التمثيلي الغيري في المساحة بين طرفي الصراع وجود مزدوج لغايات غيرية، أي إن الإشكال ينبثق "من خاصية الازدواج التي تسم التمثيل، حيث يتمفصل على حدود التوتر بين نوعين مختلفين، ولكن أهمية معنى التمفصل المزدوج لا تقتصر على الجانب الاستطيقي (...) الذي ينتج عن عملية الأسلبة بين وعيين مختلفين، ولكنه يطال تفكيك الذات"[1] الآنوية وما ترمي إليه من مقاصد في شرعنة وجودها في المساحات والفضاءات الأخرى المناوئة لها ولقيمها المتمركزة في جعل الآخر الغيري تابع لمنظومة الوعي المركزي للثقافة المسيطرة (الثقافة الآنوية).

إنَّ الوجود الغيري في ذات الموضوع يتطلب أن يكون قادراً على ممارسة إمكانيات اللعب في تمثيله في داخل الموضوع من أجل خلق توتر يجعل الحضور الآنوي حضوراً غير مستقر لأجل خلق الفراغات في داخل الفضاء الذي تقع فيه عملية تكوين الموضوع، لذلك يكون توتر اللعب التمثيلي

1- بوعزه محمد سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف بيروت منشورات ضفاف ط1 ٢٠١٤ ص٢١.

للوجود الغيري وأثره في سياقات تكوين الموضوع، ينعكس في علاقته مع الحضور الآنوي في تحقيق مقاصده التي يعمل لأجلها في تأكيد حضوره في داخل الموضوع، ومن هنا فان اللعب الذي يقدمه الوجود الغيري في الموضوع هو "تمزيق للحضور، فحضور عنصر ما هو دائماً مرجع دال واستبدالي مرقوم في نظام الاختلافات، وفي حركة سلسلة ما، أن اللعب دائماً هو لعب غياب وحضور، ولكننا إذا أردنا أن نفكر فيه جذرياً، فيجب أن نفكر فيه قبل تناوب الحضور والغياب، ويجب التفكير في الكائن كحضور وغياب انطلاقاً من إمكانيات اللعب وليس العكس"[1]، أي إمكانيات وجوده في ذات الموضوع وتمثيله الذي يمنح إمكانيات إيجاد مساحات كافية للظهور التمثيلي واللعب في تأكيد ذاته كوجود غيري قادر على تفكيك الذات الآنوية في الموضوع من خلال لعبة إظهار المخفي وقلب المعادلة بين الحضور والغياب بين الدوال الآنوية والغيرية.

إنَّ الوجود الغيري في ذات الموضوع الذي يعد ساحة صراع مع الذات الآنوية، يعمد إلى إيجاد متقابلات تجاه ما تقدمه الذات الآنوية في الموضوع، وهذا التقابلات هي التي أوجدها الآخر الغيري من خلال ما يريد تأكيده من حضور غيري في ذات الحضور الآنوي، أو بمعنى يريد أن يسعى إلى إظهار ما هو مخفي من وراء الأهداف التي عمل المسيطر ثقافياً على فرضها في ذات الموضوع، ومن هنا يمكن تحديد بعض المتقابلات في داخل لعبة الحضور والغياب في ذات الموضوع، فأن

1- عبد اللاوي عبد الله حفريات الخطاب التاريخي العربي وهران ابن النديم للنشر والتوزيع ط١ ٢٠١٢ ص٩٤.

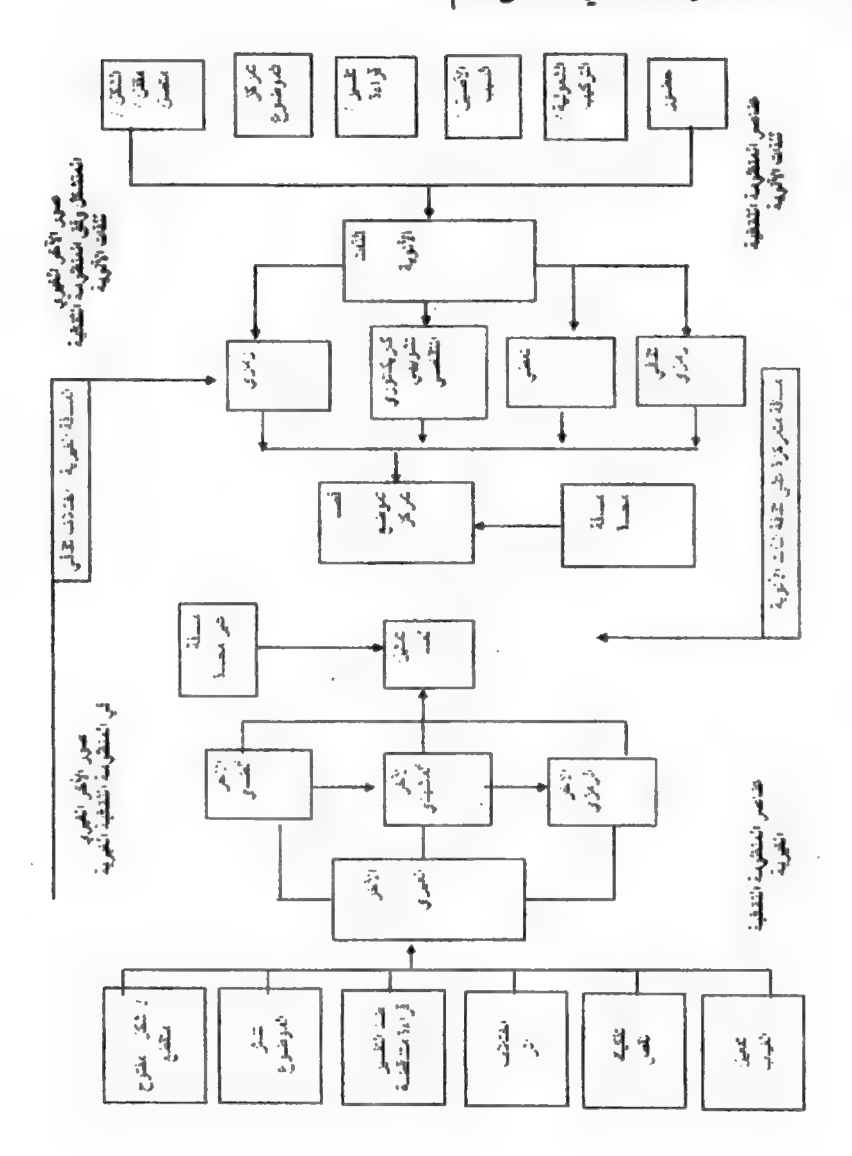
الغيري يعمل على زحزحة الشكل المتصل والمقفل من خلال اللاشكل المتقطع والمفتوح، ومقابل القصد يأتي اللعب في ذات الموضوع من أجل تفتيت المقاصد التي يعمل عليها الأنا في الموضوع، ويعمل الغيري على الاشتراك في المسافة لإظهار إن المسافة هي ليست خاضعة ثقافياً للآنا، في حين أن الأنا يعمل على تأكيد واحديته في المسافة دون منافس ثقافي فيه، كذلك فأن الذات الآنوية (الأنا) تعمل على مفهوم الشمولية والتركيب ويقابلها التفكيك والنقض لهذه الشمولية والتفكيك للتركيب في صياغات الموضوع، كما أن تناثر الموضوع الذي يعمل عليه الآخر الغيري من أجل الاشتراك وخلق الثغرات، تعمل الذات الآنوية على التمركز في الموضوع، إنَّ هذا التمركز جاء نتيجة للسبب الذي يعود إلى الأصل في تكوين هذا التمركز، في حين أن الآخر الغيري يعمل على فعل الاختلاف مع الأصل وعلى الأثر لهذا الاختلاف والعمل على البحث في الدوال التي تحمل في داخلها أسباب مهمة في تفكيك المدلولات لتأكيد على تقديم قراءة أخرى خاطئة عن القراءة المتمركزة في الوعي ألقصدي للذات الآنوية أي تقديم تفسير ضدي آخر مناقض لتفسير الذات الآنوية[1].

أنَّ مفهوم الغيرية يأتي كموقف فكري وثقافي (إيديولوجي وسوسيولوجي) بالضد من الرواية الرسمية التي تقدمها السلطة أو الذات الآنوية المسيطرة على المشهد الثقافي الذي يعد الآخر هو الطرف

1- ينظر هارثي ديفيد حالة ما بعد الحداثة ترجمة د محمد شيا بيروت: المنظمة العربية للترجمة ط1 ٢٠٠٥ ص٦٥ ص٦٦.

المسيطر عليه في هذا المشهد. وتنطلق كاشتغال ثقافي معرفي في الحقل الثقافي ما بعد الحداثي الذي يعمل على تقويض المفاهيم الثقافية الحداثوية التي كانت للعقل التنويري مفاهيم السيطرة الثقافية على الآخر الغيري الذي يقع خارج جغرافيتها الثقافية والمعرفية. ويتمظهر مفهومها في دائرة الصراع الثقافي والمعرفي بحسب لحظة الظهور الغيري في هذا الصراع مما يجعل من ظهوره عاملاً يحدد المسافة أو الفضاء الفكري والثقافي بين طرفي الصراع (الأنا / الآخر)، وتكون لحظة الظهور الغيري هي من أجل تثبيت المفاهيم والقيمة الغيرية التي عملت الذات الآنوية على إخفائها أو تغييبها لصالح الثقافة الآنوية للذات المسيطرة. إنَّ الغيرية تعمل على إيجاد أثر للآخر في داخل موضوع الصراع وهو وجود تمثيلي يؤكد هدفين، هما: التواجد في الساحة التي يقع فيها الفعل الآنوي، وكذلك يعمل على تأكيد الاختلاف الغيري في الأفعال الذاتية الآنوية المسيطرة. وتتخذ غيرية الآخر من إمكانيات اللعب والتمثيل في داخل الموضوع أسلوب للظهور في مواجهة مفاهيم التمركز والتموضع والقصدية التي ترتكز عليها الذات الآنوية في تثبيت صورة الغيري المشوهة ثقافياً. تعمل غيرية الآخر على إيجاد متقابلات في ظهورها الثقافي في مسافة الصراع الفكري في الضد من الذات الآنوية تعمل على إظهار المخفي، وتأكيده في الأشكال الثقافية المتصارع عليها بين (الأنا / والآخر)، وذلك من أجل العمل على صنع الاختلاف الثقافي وكذلك لتفكيك المفاهيم الآنوية المكرسة لفعلي السيطرة والتحكم بالآخر الغيري.

ومن أجل توضيح اشتغال مفهوم (الغيرية ومنظومتها الثقافية نقدم الخطاطة التوضيحية في الشكل رقم (١):



ثانياً- الغيرية واشتغال الاختلاف الثقافي في المسرح

ينطلق المخرج المسرحي في رؤيته الإخراجية في العرض المسرحي من مفهوم الاختلاف الثقافي والبناء الغيري لشكل العرض ومضمونه الفكري اتجاه المواقف التي يريد أن ينتقدها، ويميزها ثقافياً من خلال إبراز قيم الاختلاف التي يعمل على إظهارها في العرض المسرحي، وإظهار النقيض لها في المسافة الجمالية التي يشكلها فوق خشبة المسرح، في فضاء العرض المسرحي، وهذا الاختلاف الثقافي يعمل عليه المخرج على وفق رؤيته لعناصر العرض وكيفية توظيفها بين طرفي الصراع وإظهارها في دعم الفهم ألاختلافي الذي يتقصد المخرج في تمييزه عن الموقف الرسمي في مقابل الغيري الثقافي، لذلك فأن الغيرية التي يشتغل عليها المخرج في رؤيته الإخراجية مسبقاً خاضعة لآليات الحضور والغياب في اللعبة المسرحية على خشبة المسرح، وهذا الظهور والتخفي يخضع على وفق رؤية المخرج إلى تأكيد مفهوم الخلاف والاختلاف في الصراع الدرامي التي تستند عليها العملية الإخراجية وتدخل ضمن "تجربة للتوليد الأدائي للمادة الذي يتغير بشكل دائم، أنها عملية تفكير تستخدم مجموعة مختلفة من الإجراءات والمخططات لكشف عملية الصدفة، التي تنظم ظهور العناصر على الخشبة المسرحية في أية نقطة مكانية داخل أية لحظة زمانية، يمكن للعناصر أن تتحرك لتظهر أو لتختفي بها من على خشبة المسرح، هذا قابل دائماً للتغير"[1] من أجل تحقيق فعل الاختلاف بين ما يعرض من المواقف المعلنة التي تحمل التصور الجمالي للحضور بمواقفه الرسمية وبين الضد

1- ليتشه ايريكا فيشر جماليات الأداء ترجمة مروة مهدي القاهرة المشروع القومي للترجمة ط١ ٢٠١٢ ص٣٣٠.

الذي يعمل على التغلغل بين الفراغات والتي تحمل في داخلها ثغرات قابلة لإصدار تأويلات عديدة يمكن استثمارها في إنتاج مواقف جديدة تدعو إلى فعل التفكير بالمختلف ثقافياً الذي يريد تأكيد حضوره المغيب في الرواية الرسمية، وهذا المغيب هو جزء مهم من تأكيد غيرية الآخر المختلف ثقافياً عن الأنا أو الهوية الذاتية الآنوية حاملة الرواية الرسمية في العرض.

إنَّ البحث في الاختلاف الثقافي لإظهار الغيرية في الفعل الأدائي المسرحي، يجعل من المخرج معيداً لصياغة النص المسرحي على وفق رؤية إخراجية قابلة لتحريك الأحداث في ضوء المسافة الغيرية التي يقع عليها فعل التهميش والإخفاء من حيث إثبات ما هو مغيب في دائرة العرض أو في فضاء الخطاب المسرحي وبنائه في لغة بصرية صوتية حركية، أي أن هذه الصياغات الإخراجية لا يظهر فيها المخرج لتحريك الأحداث بنفسه وتحديد المسافة الغيرية وما يقابلها و"ليس له مكان على خشبة المسرح مع أن كل ملاحظاته وتوجيهاته تظهر وتؤثر بفعل عمل الممثلين وملاحظات المناظر وغيرها. الخ. لكن الذي يظهر واقعياً هو ملاحظاته ورغبته وعزيمته، وإيحاءاته واقتراحاته، أو أوامره في غالب الأحيان، فعمل المخرج يظهر ويبرز في النشاط الفني الذي يمارسه الآخرون"[1] والذي يظهر فيه الفعل الغيري في رسم دائرة الصراع مع المعلن المراد تفنيد آرائه، وبذلك ينطلق المخرج في أدواته لرسم الصورة التي تحاكي ما هو مختلف وتقديمها في سياق ثقافي يحمل في داخله مجموعة من التساؤلات لإثارة فعل المتلقي وفضائه المفتوح على احتمالات وتأويلات عديدة، وإجابات قد تكون قائمة

١- توماش بيتش أحدث نظريات الدراما الأوربية انطولوجيا المسرح ترجمة كمال الدين عيد القاهرة: المشروع القومي للترجمة ط١ ٢٠٠٩ ص٤٤٣-٤٤٤.

على مفاهيم اختلافيه مع ما هو معلن فوق الخشبة وما يتعلق "بنوع الوعي الذي يمكن تطبيقه على خشبة المسرح، إذ أن خشبة المسرح لا تتضمن فقط المساحة البعيدة عن أنظار الجمهور ولكنها تتضمن أيضاً تلك المساحة المخصصة للجماهير المشاهدة للعرض وبذلك فهي تمس الشعور الجماعي لهم"[1] وما يمكن أن يتشكل من خلال طبيعة التغذية الراجعة وحسب الوعي الإخراجي القادر على توظيف القضايا التي تمظهر الشعور الجمعي للجمهور اتجاه القضايا الثقافية المراد إظهارها أو إثارة التساؤلات حولها.

إنَّ فعل الاختلاف الذي يرسمه المخرج المسرحي في رؤيته الإخراجية فوق الخشبة يسعى من خلاله إلى إيجاد حلقة صراع دائرة تجعل من عملية خلق التساؤلات قائمة ومستمرة من خلال التقابل ألضدي على الخشبة بين عناصر العرض ودورها في دعم فعل الصراع واستنطاق استمرارية الحدث فيه، إذ أن الوصول إلى إيجاد مساحة جمالية قائمة على فعل الاختلاف الغيري يتطلب تفنيد التعادل بثنائية الاتفاقية بين الدال والمدلول إلى تفعيل طريقة أخرى، وهي العمل على إظهار الاختلاف بينهما أي بين الدال والمدلول و"التركيز على الخلاف بين الدال والمدلول، خاصة عندما يشير الدال إلى عدد متنوع من الدلالات، وهنا تتكاثر المعاني ويقدم الدال عدداً لا نهائياً من المعاني، مثل حالة تكوين الجماليات عندما يشير الدال إلى عدد كبير من الموضوعات، ويمكن أن يعني دوال أخرى"[2]، تفسر في كونها تسهم في فتح المجال أمام صور جديدة في أفق التلقي الغيري لدى الجمهور

1- ميردوند جيمس الفضاء المسرحي ترجمة د محمد سيد الحسين علي يحيى حسين البدري القاهرة أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات المسرح ١٩٩٦ ص١٢٥.

2- ليتشه ايركا فيشرا المصدر السابق ص٣٠٧.

المسـرحي حتى تبدأ عملية صناعة إفهام جديدة عـما يريـد المخـرج إيـصاله ثقافياً في فضاء العرض، واسـتفزاز ذهنيـة المتلقـي حـول المواقـف الجماليـة البارزة أمامه في الصـراع الدرامي في العرض المسـرحي.

إنَّ فعل الاختلاف الغيري الذي يعمل المخـرج عـلى رسـمه في المساحة الجمالية الأفقية على خشبة المسـرح يأتي من كونه قـائماً عـلى قـصدية التوجـه نحو تمظهر فجـوات الاخـتلاف والغيريـة في العـرض، وبالتـالي فـأن هـذه القصدية في فعل الاختلاف الغيري قد تشـير إلى مجموعة من العلامات التي ترسلها الأفعال الدرامية لمحاكاة صور ذهنية غاية العلامات المتقصدة إثـارة الهاجس النقدي المغيب لدى الجمهور، وبذلك يكون غاية صياغة الخطـاب الغيري في الفضاء المسـرحي هو تحفيز "فعل من أفعال الـوعي وبنيتـه كـي يحقق تواصلاً بين وعي المـشاهد وموضـوع وقـصد ومعنـى (المحاكـاة أو التمثيلية) المقدمة على المـسـرح، فـالواقع المعـروض قـد يحمـل موضـوعاً واحداً أو معنى واحداً أو قصداً واحداً لكل مشاهد على حدة لتحقيق إجمـاع قصدي لدى الجميع مبني على موضوعية العرض (...) وتفجير القدرة على التأويل والتفسير بهـدف الوصـول إلى نفـس الغايـة أو الوصـول إلى قـراءة جديدة للعرض"[1] تدخل في إنتاج وعي ثقافي لدى الجمهـور إزاء القـضايا المطروحة في العرض المسـرحي الذي يقوم مـن أجـل إيـصال فكـرة محـددة ومقصودة يريد من ورائهـا المخـرج خلـق مواقـف مغـايرة للـسائد الثقـافي والاجتماعي والسياسي عن موضوع ما.

إنَّ صياغة الخطاب الغيري في فضاء العرض يتطلب تحديد ملامح الآخر الثقافية التي يمكن أن تتلائم مع الصياغات المـسرحية مـا بعـد حداثيـة في

1- كرومي عوني الخطاب المسرحي الشارقة دائرة الثقافة والإعلام ٢٠٠٤ ص٣٩.

ضوء فلسفة الاختلاف، وما قدمه بعض فلاسفة ما بعد الحداثة في هذا الشأن، ومنهم الفيلسوف الفرنسي (جيل دولوز) في كتابه (الاختلاف والتكرار)، والذي يوضح فيه ملامح الاختلاف التي تظهر في التكرار بين (الأول الأنا وبين الآخر الغيري، وهنا يستخلص الباحث بعض هذه الملامح التي يمكن أن توظف في السياق الثقافي للعرض المسرحي، وحسب الجدول* المستخلص من الكتاب.

ت	الأول الأنا	الآخر الغيري
١.	الأول الإمثول يفسر بهوية المفهوم	الآخر تمثيل يضم نفسه في غيرية الإمثول
٢.	الأول سلبي بغياب المفهوم	الآخر تأكيدي بإفراط الإمثول
٣.	الأول تكرار الدقة	الآخر معياره الأصالة
٤.	الأول مفصل ومفسر	الآخر مغلق ويجب تفسيره
٥.	الأول تكرار المساواة واشتراك المقياس والتنافر	الآخر مؤسس على اللاتساوي واللامشترك المقياس وغير المتناظر
٦.	الأول مادي	الآخر روحي
٧.	الأول شرطي	الآخر قاطع
٨.	الأول أفقي	الآخر عامودي

---

* ينظر دولوز جيل الاختلاف والتكرار ترجمة د وفاء شعبان بيروت المنظمة العربية للترجمة ط١ ٢٠٠٩ ص٧٩–ص٨٥.

إنَّ عملية توظيف المفاهيم التي يتطرق لها (دولوز) في تحديد ملامح (الأول الأنا) و(الآخر الغير) المفترضة في العرض المسرحي وخطابه الغيري يتأتى من تأكيد (دولوز) على عمليتي الاختلاف والتكرار الناتج عن أفعال الاستمرارية في العرض المسرحي ورسم الملامح لكلا الطرفين في المسافة الجمالية على خشبة المسرح، والتأكيد على أن الموضوع المسرحي ينطلق من دائرة هذا الحراك المبني على الاختلافية الثقافية الناتجة من تكرار الحركة بين النقيضين الأول، وهو الإمثول والمرتبط بالمفهوم في مقابل الآخر الغيري للإمثولة والمتمثل في تمظهره في لحظات الإفراط التأكيدي لهذه الإمثول، ومعياره الأصالة في تأكيد خاصيته الغيري عن الأول المادي، وبذلك ينطلق الآخر عن غيريته التي تعد روحية وعامودية لأفقية الأول الأنا المسيطر في الدقة المعلنة، إن روحية الآخر التي لا تظهر إلا من خلال المغايرة أو المباينة التي تفرضها عملية اللاامتساوي واللامشترك مع الأنا وهي بذلك قاطعة وتحتاج في تكرار خروجها عن المفهوم الشرطي للأنا إلى من يفسر هذا التمظهر في الحركة المستمرة للأحداث والأفعال في المسافة الجمالية على الخشبة، وكأن الموضوع المراد نقده أو دحض أفكاره يطرح أفقياً من أجل تمظهر المختلف عنه عمودياً وأثره نفسي روحي يتبين على الطرف الغيري في الصراع على المسرح.

إنَّ نظرة (دولوز) للغيرية تأتي في كون الموضوع هو ليس فقط في تمظهر الغير في بعض حالات الظهور المعلنة أو التي يراد لها أن تظهر في دور ما، بل هي حالة متداخلة في علاقاتها وتفاعلاتها التي تسهم في تأدية هذا الدور في ظهور ما وتمظهره المتكرر في حالات متعددة في الأحداث.

إنَّ ترجمة أفكار المخرج على وفق رؤيته الإخراجية يتطلب توضيح عمل المخرج على عناصر العرض المسرحي لإظهار الصورة الغيرية على وفق

الملامح الغيرية لـ (دولوز) والتي يعمل على إظهار هذه الملامح في مشهدية العرض المسرحي للوصول إلى تأكيدات تمظهرية الانا والغير في العرض من أجل تجاوز سطوة الأنا التي تكرس حدودها في كل المسافة الجمالية على الخشبة، وبالتالي يكون العمل على إظهار المتناقضات وإسقاط عملية التكميم المتعمدة على الآخر الغيري وتمظهره في العلاقات والتفاعلات في داخل الحدث ذاته، ومن هنا يفرض "واقعاً جديداً يظهر فيه الشيء والشيء الآخر في الوقت نفسه، واقعاً غير مستقر غامضاً ومراوغاً ومذيباً للحدود"[1] التي فرضها (الأول الأنا) في علاقاته وتفاعلاته في تكوين خطابه ضد الآخر، فكسر الحدود وزعزعة مفاهيم الأنا لأجل خلق مشهدٍ جديدٍ يكون فيه ظهور الآخر الغيري كبنية جديدة من التمظهر في العلاقات الواجب تكوينها في المشهد المسرحي، حتى تبدأ عملية بناء سياق جديد من التكوينات قادرة على تشكيل الفضاء في العرض وفق رؤى جديدة قائمة على عدم الاستقرار والمراوغة لتذويب الحدود والتمركز التي أوجدتها الأنا في العلاقات مع الآخر الغيري.

إنَّ هذا الفهم الجديد في تشكيل العرض المسرحي لدى المخرج يتطلب فيه تكوين الرؤى الجديدة من خلال عناصر العرض المسرحي على وفق بناء العلاقات والتفاعلات الخاصة بتطبيقاتها على خشبة المسرح، ومن أهم هذه العناصر هو الممثل الذي يقدم الشخصية الدرامية بعد تحويلها من نص مقروء خال من التعبيرات الجسدية فتحيله إلى كائن يتصرف على خشبة المسرح قادر على إظهار الرؤى والأفكار وتطبيقها في ضوء الأحداث المعروضة.

1- ليشته ايريكا فيشر المصدر السابق ص٣٠٨.

إن الخاصة الأدائية لدى الممثل في المنظور الغيري تقوم على تأكيد الأفعال الغيرية في العرض من أجل إعادة المفاهيم المسلوبة إلى الواجهة التي غيب عنها الآخر بفعل التهميش والإقصاء، ومن هنا يأتي فعل التأكيد والتكرار للوصول إلى الغاية المنشودة، وأفضل مكان يتأكد فيه فعل الممثل في هذا المضمون هي الخشبة التي يشكل عليها فعله الثقافي الغيري تجاه (الذات الآنوية)، على اعتبار إن المسرح "يشتمل على كل من الوساطة والتكرار يستحوذ على كل أداء ويجبر المشاهد على إدراك وجود شيء في طبيعة كل من المسرح والأداء يوحي بعدم وجود مرة أولى، أو أصل فكل ما يوجد هو التكرار وإعادة العرض"[1].

إنَّ طبيعة الأداء التمثيلي الغيري الذي يعمل المخرج على توظيفه في العرض المسرحي يقوم أساساً على تهشيم المعلن ثقافياً لصالح المغيب، إذ تتمركز العملية الأدائية التي تنسب إلى الأداء ما بعد حداثي على الحركة الدائمة للامستقرة، وعدم الاستقرار هو نتاج لعدم الانتماء الذي يسعى إلى التغيير الدائم للوضع القائم أو للحدث الظاهر والتنفيذ يتطلب اشتغال على عدم جعل المعلن يثبت أو يستقر أو يأخذ فعل التأكيد في ذهنية المستقبل ثقافياً، فالمثل في أدائه الغيري على الخشبة يعمل على تفكيك الرواية الرسمية من خلال الأفعال الضدية القائمة وعلى زعزعة المستقر ثقافياً في العصر عن طريق "حركة دائمة وإحساس بعدم الانتماء، أو رؤية لا تكف عن التغيير (...) وان هذا الحدوث يشتمل على التحرر من الأشكال والأنماط المحددة. والسبب في أن الأداء على الأخص يعد مناسباً لتجريب ما بعد الحداثة هو

1- كارلسون مارفن فن الأداء مقدمة نقدية ترجمة د منى سلام القاهرة أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح ١٩٩٩ ص٢٤١.

انه يشاركه رفضه لان يشغل مكاناً معيناً، فهو يتأرجح بين الحضور والغياب، وبين الانتماء وعدم الانتماء"[1] الذي يعطي للأداء التمثيلي الغيري صفة الرفض وعدم الخضوع للمعلن ومخالفته ثقافياً، حيث إن الأداء الغيري في أسلوبه المراوغ يستند إلى زعزعة القصدية والتموضع والتمركز لصفات الغيري الثقافية المراد تأكيد المغاير لها وإظهاره في العملية الأدائية الغيرية التي تهدف إلى تشكيل المسافة الجمالية في العرض المسرحي.

إنَّ عناصر العرض الأخرى تسهم في دعم الجانب الثقافي الغيري الذي يريد المخرج إظهاره في العرض من خلال دعم الخصائص التي يقدمها التمثيل الغيري على خشبة المسرح والقائمة على عدم الانتماء للموقف المعلن المراد نفيه وإظهار المغيب ثقافياً، لذلك فان الأداء الغيري للشخصية المسرحية ينطلق من توظيف الخصائص الأدائية بجسد الممثل "ومكملاته غير الجسدية من ديكور وإضاءة وملابس ومكياج وإكسسوارات يحمل في طياته رسالة مزدوجة: احدها لذلك المتلقي الذي يشاركه منصة التمثيل، والأخرى لمن يشاهده في صالة العرض هذه الرسالة عبارة عن مجموعة من الشفرات تتضمن داخلها معنى ما. وقد تكون هذه الشفرات أو العلامات سمعية (كلامية، موسيقية، مؤثرات صوتية. الخ) أو مركبة (كل ما يتعلق بالشغلات المنظرية فوق المنصة)"[2].

إنَّ ما تقدمه عناصر العرض الأخرى للأداء الغيري يسهم مساهمة فاعلة في إظهار ملامح العرض الغيري على الخشبة، فكل عنصر من

1- كارلسون مارفن المصدر السابق ص٢٤٢.

2- غالب رضا الممثل والدور المسرحي القاهرة أكاديمية الفنون دراسات ومراجع المسرح ٢٠٠٦ ص١٠٦.

العناصر المكملة للأداء تساعد إلى نوع المكان المغيب ثقافياً، فالديكور مثلاً يشير إلى نوع المكان وعلاقته في تحفيز الشعور النفسي عند المتلقي اتجاه هذا المكان، فإذا كان المقموع ثقافياً ينتمي إلى حضارة أو ثقافة معينة فان الديكور قد يظهر الانتماء الثقافي وما وقع عليه وكذلك الأزياء والاكسسورات أو نوع المكياج المستخدم، كما أن للون سواء كان على مستوى الأزياء والديكورات أو على المستوى الإضاءة، فان اللون له الفعالية ذاته في دعم الجانب الثقافي والاجتماعي والسياسي للآخر الغيري، وكذلك بالنسبة للأصوات سواء كانت لغة معينة أو موسيقى دالة أو مؤثرة صوتي فأنها تسهم كلها في الإشارة إلى صورة ثقافية مغيبة أو موقف ثقافي يحاول المخرج برؤيته الإخراجية إلى إحيائها وتفعيل صورتها في ذهنية المتلقي الذي قد يغفل عنها بسبب انشغاله باحتياجاته الحياتية وهمومه اليومية، لذلك فان كل من الأداء الغيري ودعم عناصر العرض الأخرى تعمل على خلق جو مسرحي قادر على إيجاد ارتباط بصورة فنية ثقافية تشير إلى الغيرية المغيبة ولها تأثيرها على الوضع النفسي والجسدي لكل من الممثل وأدواته الغيري والمتلقي للغيرية الثقافية المتصدية للأنا المتمركزة على موقف محدد من هذا الآخر الغيري[1].

إنَّ مستويات الظهور الغيري في العرض المسرحي على وفق الرؤية الإخراجية تنطلق في ثلاثة مستويات وحسب تكوين صورة الآخر في العرض، وهذه المستويات الثلاثة تسهم من خلال مكملات العرض المسرحي في إنتاج الفعل والحدث الغيري على بناء وتطبيق الرؤية

1- معلا نديم لغة العرض المسرحي دمشق مؤسسة المدى للإعلام والثقافية والفنون ط١ ٢٠٠٤ ص٦٢ ص٦٣.

الإخراجية عند المخرج، وانعكاساتها الحركية والصورية والسمعية في المسافة الجمالية التي يتم تشكيلها على الخشبة.

فالمستوى الأول (الضّدي) وهو الشكل المباشر الذي يعبر فيه عن الآخر الغيري، وما يقع عليه من أفعال الذات الآنوية في تشكيل صورته وتسويقها في العرض المسرحي، وهنا يبني المخرج هذا المستوى الذي يستمد صورته من دائرة العلاقات الثقافية والإنسانية التي تشكل طبيعة العلاقة بين الذات والآخر الغيري، إذ إن الآخر في هذه الدائرة الثقافية هو المقموع ثقافيا بسبب "العلاقات القمعية والاستعبادية ـ إذ الأمر يتعلق بفعل ثقافي مرتبط بحالة المجتمع الحضارية، وهو الفعل الذي نعتمده من أجل الفصل بين ما نقبله بوصفه ينتمي إلى دائرة العقل وبين ما نرفضه باعتباره لا عقلاً (...) أولئك الذين شكلت أجسادهم الوقع الخصيب لإرتحال السلطة"[1] والذي انعكست أفعالها من خلال الأجساد والألوان والصور وغيرها مما يجعل إظهارها في العرض المسرحي يتمثل في الصراع الثقافي بين الذات الآنوية والآخر الغيري من خلال أجساد الممثلين أو الأزياء أو الديكور وغيرها.

أمّا المستوى الثاني في مستويات الظهور الغيري في العرض المسرحي فهو ظهور (مشهدي) وهنا يدخل في دعم الصراع الدرامي المسرحي، إذ أن هذا الظهور يأخذ حضوره من خلال ما يريد أن يكون عليه الآخر من صورة مثالية يعمل على تشكيلها ويكون مسيطراً عليها في تحقيق وتبيين

1- بو جليدة عمر الحداثة استعباد الآخر الجزائر ابن النديم للنشر والتوزيع ط١ ٢٠١٣ ص٤٨.

الأهداف الذاتية للآخر الغيري في فكرة الصراع بينه وبين الذات الآنوية المسيطرة في الصراع الثقافي المتشكل في العرض المسرحي.

وأخيراً يأتي المستوى الثالث، وهو الظهور الغيري الرمزي في العرض المسرحي عن طريق المرجعيات الثقافية التي عمل الآخر الغيري تشكيل وجودها الفعلي وتحقيق كينونتها من خلال الصور الرمزية أو النظام التمثيلي الرمزي، الذي ينتج أثاره في الألوان أو الديكورات أو الأقوال التي تعطي للوجود الرمزي الغيري مدلولاً مسبقاً على أن هذه الرمزية للآخر الغيري هي مؤشرة ثقافياً في دائرة العلاقات قبل الانطلاقية الفعلية في العرض المسرحي، أي أن هذه الرمزية الغيرية هي التي تكونت بفعل سابق في صراع مخفي يظهر رمزياً في دائرة العلاقات، وأن الذات الآنوية عملت على تشفير الآخر من خلال العمل على إبعاده ثقافياً عن الصورة المباشرة، وبالتالي انعكس هذا الاستعباد على شكل رمزي شكل الآخر الغيري في منظومة الصراع الفكري ضد الذات الآنوية، وهذا يظهر في العرض المسرحي في مستوى رمزي يؤكده المخرج في تكوين منظومة الصراع الدرامي من خلال الإشارات أو الإيحاءات أو الألوان أو الطقوس أو العادات التي يوظفها في الإشارة المرجعية الرمزية للآخر الغيري من أجل رسم ملامح الصراع بين الطرفين.

إنَّ الغيرية في العرض المسرحي موقف جمالي أنساني، يعمل المخرج المسرحي على توظيفه في الرؤية الإخراجية من أجل انتقاد وتفكيك الرواية الرسمية في مجتمع ما، وكشف الصورة التي تعمل سلطة ما على تكريسها اتجاه فئة أو شريحة اجتماعية معينة، تعمل في العرض المسرحي على آليات الظهور والغياب في اللعبة المسرحية لدعم فعل الاختلاف الثقافي داخل

اللحظة الزمانية، التي تعمل على تحريك عناصر العرض المسرحي في عمليتي الظهور والغياب على خشبة المسرح لدعم التفكيك لمفاهيم الرواية الرسمية المسيطرة في شكل العرض المسرحي. ويكون عمل المخرج في العرض المسرحي ضمن مفهوم الغيرية على تشكيل الأداء المسرحي، لتفكيك فعلي التهميش والإخفاء عن طريق تثبيت ما هو مغيب في دائرة الصراع الدرامي. وكذلك يتجه المخرج المسرحي في العرض على رسم ملامح الصراع والظهور الغيري، استناداً إلى رسم ملامح المسافة الجمالية التي يقع فيها فعل الصراع بين (الأنا الآخر) الغاية منها تحديد ملامح المسافة الجمالية بين فعلي الاختلاف والتأكيد الأول غيري، والآخر انوي لتشكيل صورة العرض المسرحي ضمن مفاهيم الصراع بين الطرفين. يكمن عمله في العرض المسرحي على رسم مستويات الصراع في المسافة الجمالية بين (الأنا الآخر) بحسب صورة الآخر الغيري فيها، وهي التي تأتي في ثلاثة مستويات (ضدي، مشهدي، رمزي)، وهذه المستويات يعمل من خلالها المخرج على تأكيد رؤية الاختلاف الثقافي وتأكيد الموقف النقدي والجمالي الذي يتبناه في العرض المسرحي. ويحاول تنفيذ التعامل بثنائية الاتفاق بين الدال والمدلول في الظهور الدرامي (الآنوي)، والتركيز على الاختلاف بينهما للوصول إلى تفكيك المركزية الثقافية التي يُبنى على أساسها هذا الاتفاق والعمل على إيجاد معاني أخرى من خلال تعدد المعاني وتكاثرها التي تخرج للعلن على أساس أفعال الاختلاف الثقافي بين الدال والمدلول في صورة الرواية الرسمية المعلنة. ويوظف عناصر العرض المسرحي في رسم ملامح الخطاب الغيري في مستوياته الثلاثة، وذلك من خلال توظيف كل البنى الثقافية والفكرية الغيرية ومرجعياتها الفكرية في الواقع، فكل عنصر

من عناصر العرض ابتداءً في الممثل مروراً بالديكور والأزياء والموسيقى والمؤثرات الصوتية والإكسسوارات وغيرها، إذ يعمل المخرج على رفد الخطاب الغيري في العرض المسرحي بها من خلال تحميلها علامات دالة على الخطاب في العرض المسرحي، ويكون دور الممثل في تفكيك المعلن والحاضر ثقافياً لصالح إظهار المغيب من خلال جعل هذا المعلن يقع في دائرة عدم الاستقرار من خلال حركة الممثل التي تشير إلى عدم الانتماء إلى هذا المعلن، وبالتالي يسعى إلى البحث من خلال هذا الأسلوب الأدائي إلى تغيير الوضع القائم وبشكل مستمر.

الغيرية والأشتغال الثقافي في المسرح

يؤسس المؤلف والمخرج المسرحي (مهند هادي مواقفه الفكرية والجمالية في الساحة الثقافية العراقية من رفض الخطاب الرسمي (الرواية الرسمية للسلطة وخطاباتها المختلفة في الواقع المحلي، الذي رسمته على وفق منطق فرض الصمت الذي عبر عنه (مهند هادي بعنوان مسرحيته (حظر تجوال)* وهذا الصمت الذي أصبح معادلاً موضوعياً للبوح والرفض لكل ما هو لا إنساني يمارس بحق أبناء الوطن. رفضت ممارسات السلطة، وهنا السلطة ليس حاكم بعينه بل كل السلطات التي مارست السياسة في العراق على مدى عقود وصولاً إلى ما بعد (٢٠٠٣ عام

تأليف وإخراج (مهند هادي وتمثيل (رائد محسن) و(سمر محمد) وهي من إنتاج دائرة السينما والمسرح وقت العرض المسرحي (٦٠ دقيقة قدمت أول مرة في ٣١/ ٧/ ٢٠٠٦ في المسرح الوطني في بغداد وبعدها عرضت في مهرجانات محلية ومنها مهرجان مسرح الجنوب في ميسان في دورته الثالثة ومهرجان البصرة ومهرجان المسرح في الديوانية وقدمت خارج العراق في الجزائر وفي لبنان وفي تونس وفي مهرجان قرطاج الدورة (١٣).

الاحتلال، والتي جعلت من المواطن صاحب السلطة في الديمقراطيات العالمية يعيش حالة من التغييب الثقافي المتعمد، وهنا أصبح المواطن الأصلي صاحب الأرض نتيجة للسياسات السلطوية أصبح آخر غيري يحاول أن يثبت ذاته في ظل انعدام آليات التعبير الحقيقية الممنوعة عنه، لذا كان عنوان مسرحية (حظر تجوال) محملاً بالعديد من العلامات التي تثير عدداً من التساؤلات عن هذا (الحظر) المستمر المفروض على المواطن حتى بعد عام التغيير (٢٠٠٣ العسكري والحجج التي ساقتها (أمريكا في الخلاص من الدكتاتوريات الحاكمة في العراق.

قدم (مهند هادي في نصه المسرحي شخصيتين مسرحيتين (صباغ الأحذية، ومنظف السيارات) وهنا إشارة إلى أن هاتين الشخصيتين هما من قاع المجتمع ولكنهما يعملان في التنظيف (أحذية وسيارات)، إذ يظهر إن الأثر الغيري من خلال فوضى التصريحات التي يطلقانها ضد (الحظر مما يجعل هذه التصريحات الحوارية المشفرة تارة والمباشرة تارة أخرى دليل على ظهورها في هذا الحظر وخرق صمته المفروض حتى وان كان في صمت الليل أو في الخرابة التي يتخذانها سكناً لهما. حيث يعمل كل منهما ومن خلال فعل الاختلاف لرواية الحظر. وذلك من أجل تفكيك ادعاءات السلطة في كون (حظر التجوال) جاء لحمايتهما من القتل والموت الجماعي الذي رافق اغتصاب ارض الوطن.

إنَّ نص مسرحية (حظر تجوال) ينهض على لعبة قائمة على كشف المعاناة الحقيقية التي يتعرض لها المواطن من خلال تقدم (أنموذجين) عن المغيب العراقي في لحظات الحروب المستمرة، فالشخصيتان تعيشان في بقعة صغيرة من الأرض المستباحة التي يوحيان بحواراتهما الدرامية إلى عدم

الشعور بالانتماء لها كون هذه الأرض أصبحت بفعل الحظر المستمر من أفعال السلطات المتعاقبة أصبح المواطن في عزلة دائمة بسبب الحظر المفروض على المشاهد الثقافية والسياسية وحتى الاجتماعية، فالنص يشير إلى ثورة اجتماعية بلا حدود يعيشها المواطن العراقي من الداخل ضد المعلن من قبل السلطة وخطاباتها. هذه الثورة الداخلية التي يقدمها المؤلف من خلال الشخصيتين تعبر عن حالة من مشاعر القلق التي جعلت من النص يستند على حوارات غير مستقرة، وعدم الاستقرار هذا يستهدف زعزعة الموقف الرسمي والظهور في الفضاء الثقافي والمسافة الصامتة التي رسمها الخطاب السلطوي، لأن هذا المجتمع مسيطر عليه، حتى إن هذا الظهور ألا مستقر يحاول فرض تمثيلية في الساحة الثقافية من خلال الجدية تارة واللعب والتمثيل تارة أخرى من أجل استهداف التموضع والتمركز والقصدية التي يفرضها الخطاب السلطوي في (حظر تجوال) والذي يصور فيه إن المواطن خاضع بفعل التضييق والتدجين في أماكن محددة كي لا يظهر حقيقة الصورة والأفكار التي تقف وراء (حظر التجوال). لذلك فان المضامين الفكرية والثقافية الغيرية في مسرحية (حظ تجوال) تأخذ في تصوراتها الأمور الآتية:-

١ - إنَّ (حظر التجوال) هو دلالة لأوضاع قلقة مكبوتة يحاول الخطاب السلطوي إخفائها، وبالتالي منع ظهور أي تعبيرات ثقافية وسياسة واجتماعية بالضد من هذا الوضع الصامت ظاهرياً والقلق داخلياً من جعل مفهوم الغيرية يأخذ واقعه وإثارة العملية في الطبقة الاجتماعية التي تعاني التهميش والإقصاء في رسم ملامح المرحلة السياسية والاجتماعية والثقافية في العراق.

٢- إنَّ الموقف الفكري الجمالي الذي يؤسس له المخرج وفق الرؤية الإخراجية يكمن في إظهار الخطاب الغيري المكتم عليه من قبل السلطات، مما يجعل الظاهر من حظر تجوال يصطدم بالداخل أو الباطن الذي يبوح به الشخصيتان المسرحيتان من خلال حواراتهما الاستفزازية الرافضة بشكل تهكمي تارة وجدي تارة أخرى للتعبير عن هذا الرفض المكبوت.

٣- إنَّ إيجاد الأثر الغيري في الموضوع الرسمي يكمن في تقديم المختلف والنقيض لهذه الرواية الرسمية، والذي يتسلل إلى ساحة الحظر المفروض من خلال فعل الاختلاف في رسم الصورة البديلة لها على الساحة الثقافية.

٤- عمل فعل الاختلاف الثقافي في الظهور في مساحة الحظر المعلن، على إيجاد متقابلين في الساحة الفكرية وفي الضد من خطابات السلطة وممارساتها ضد الآخر الغيري المهمش.

تتحدد المضامين الدرامية الغيرية في العرض المسرحي من خلال مجموعة من العلامات التي يبدأ بها المخرج رؤيته الإخراجية، إذ يصور المخرج فضاء المسرحية التي يملأها اللون القاتم في الديكور والأزياء وفي استخدام الإضاءة المعتمة والمحددة في أماكن معينة، فالديكور المسرحي عبارة عن جدار فاصل بين مقدمة الخشبة والخلفية التي يخفي خلفها بعض الحركات الداعمة للحدث الدرامي، وفي داخل الجدار الخشبي توجد بعض النوافذ التي تستخدم في أوقات معينة من العرض، وكأنما يريد المخرج أن يشير إلى أن الخلفية القاتمة هي ساحة التمثيل الرسمي للخطاب السلطوي والنوافذ المحددة هي ساحة حضور الخطاب الغيري أو ما يشير إلى هذا الخطاب الذي يحاول البوح بالمخفي من خلال إظهار بعض المشاهد السلطوية الداعمة بشكل قصدي للخطاب الغيري عند الشخصيتين في المسرحية.

في المشهد الاستهلالي يظهر الممثلان اللذان يرتديان ملابس بسيطة تـدلل على مهنة كل منهما (صباغ أحذية، ومنظف سيارات)، فـضلاً عـما يحملانـه من قطع اكسسوارية ترافق كـل مهنـة، وهـي (صـندوق) صـباغ الأحذيـة والذي يتحـول بفعـل الاسـتخدامات الحركيـة والعلاقـات المسـرحية إلى كرسي وإلى صندوق للخزن وغيرها من الاستخدامات، أما (علبـة الـدهن) الفارغة التي يستخدمها منظف السيارات في استخدامات متعددة ومنها أداة لتنظيف السيارات ومقعد، وكذلك غطاء للرأس وغيرها.

إنَّ الأزياء والإكسسوارات تشـير إلى الجانـب الغـيري للشخـصيتين في المسـرحية، وحيث أراد المخرج أن يصور الطبقة المنتهكة، والتي ليس لـديها حول ولا قوة أمام الخطاب السلطوي في توجيـه الأحـداث، وكـذلك أراد أيضاً أن يجعل البوح الضدي يأتي من هذه الطبقة التي لا تملك شـيء سـوى هذه الأدوات البسيطة والتي يمكن أن تضحي بها، وهنـا إشـارة إلى أن مـن يهادن السلطة وخطابها، هو من يستفيد منها في بناء حياته مقابـل الـسكوت عن خطابها المعلن والمخفي الذي يشـير بصورة مباشـرة أو غير مباشـرة إلى إقصاء وتهميش الآخر.

كما أن المؤشـرات الـصوتية والموسيقى في بدايـة الحـدث، كاسـتخدام المخرج موسيقى ترقب ترافقها ضربـات غـير منتظمـة مـن آلـة عراقيـة لهـا جذورها في الذاكرة العراقية، والتي تصاحب الفرح العراقي، لكـن المخـرج استخدمها بصورة مغايرة، تعطي نوعين من العلامات لهذه الآلـة وهـي آلـة (الخشبة). العلامة الأولى تـشـير إلى الترقـب للحـدث الـذي سـوف يقـع، والعلامة الثانية عرفية وتعني مصاحبة الأداء الراقص المغاير للفـرح، وكأنـه

يشير إلى رقص مذبوح بسبب الحظر، وهذه العلامة تشير إلى الظهور (المشهدي) للآخر الغيري في داخل الحدث المسرحي.

يبدأ المشهد بظهور الممثلين على الخشبة ووجههما على داخل المسرح وظهرهما إلى الجمهور، فيؤدي منظف السيارات حركات بحث عن شيء في داخل ملابسه ولكنها حركات مربكة مع نطقه بحوار عن الشيء المفقود (وين صار)، مما يثير الممثل الثاني (منظف الأحذية) بحركات أخرى مرتبكة في البحث وتنظيف الإضاءة، ثم تشتغل الإضاءة على شكل بقعة حول الممثلين ويظهر صباغ الأحذية وحده على خشبة المسرح في نظرات وكأنه يبحث عن زميله، وترافقها موسيقى الترقب المصاحبة لآلة الخشبة في ضربات غير منتظمة مع حوار (خاف صار عليه شي)، وتنطفئ الإضاءة مرة أخرى، ثم تشتغل الإضاءة ويظهر صباغ الأحذية ويتساءل باستغراب مشوب بألم (بعد الساعة السادسة تفرغ الشوارع) وهنا يشير إلى (حظر التجوال) الذي بدأ الناس يتعودون عليه بشكل تلقائي، ويسبب الموت الذي ينتشر في الشوارع مما يجعل التجوال فيها أمر غير ممكن.

يشير المخرج في المشاهد المتكررة والمتسارعة من خلال الانتقال بين المشاهدة الأولى وإطفاء الإضاءة واشتغالاتها المتسارعة إلى أن العراقيين أصبحوا يعيشون حالة من الترقب والخوف والموت الذي لا يعرفون متى ينتهي وتساؤلاتهم على لسان الشخصيتين عن كل شخص يخرج ولا يعود (وين صار)، وعن كون المفقود (صار عليه شي) ولم يعود والساعة السادسة تفرغ فيها الشوارع، ويصبح الموت مباحاً بعدها وكل هذه العلامات هي تشير إلى الخطاب الغيري الذي يحاول الظهور في الظلام والعتمة المفروضة عليهما من قبل الخطاب السائد في الساحة العراقية.

وتضيف الحوارات اللاحقة في تأكيد هذه الأوصاف والتي تسهم في رسم ملامح الحدث الدرامي ومأساويته فعبارات (الشوارع صارت جنه جولة في السادسة مساءاً) و(الناس كله ببيوتها) و(الشوارع كله مسدودة وكون يوصلنه لهنا) وحتى الحركات المصاحبة لهذه الحوارات التي تتسم بالقلق وعدم الاتزان، وكأن الشخصيتين تحاولان الهروب من صور عدمية تدلل على إن الخطاب الرسمي في العرض يواجه عملية زعزعة وعدم استقرار، تريد كل شخصية من العرض الولوج من خلاله إلى ساحة المعلن والرفض لهذا الخطاب، وفي صناعة شكل الخطاب الغيري ألضدي في هذا الاتجاه.

وبعد أن قدَّم الشخصيتان الصورة الوافية في إظهار الخطاب الغيري في الحدث، يبدآن يدعمانه بأداء حركي وصوتي وصوري تهكمي يصاحبه الدهشة المصطنعة من خلال اللعب التمثيلي القصدي في الفضاء السلطوي الذي يغطي الحدث الرئيسي، إذ تصبح كلمة (بشرفك) المفخمة والتي تعقبها في كل مرة انطفاء للإضاءة، تصبح إشارة واضحة على إن الأفعال التي تمارس ضد الآخر الغيري، هي أحداث مرتكزة على خطاب مفروض وتحركه أيدي خفية لإيصال الساحة الثقافية والاجتماعية العراقية إلى هذا المستوى من الرعب المقصود، وأن نطق كلمة (بشرفك)، تشير إلى أن هذا الخطاب مقصود لإبعاد الحياة والأمان من هذه الساحة.

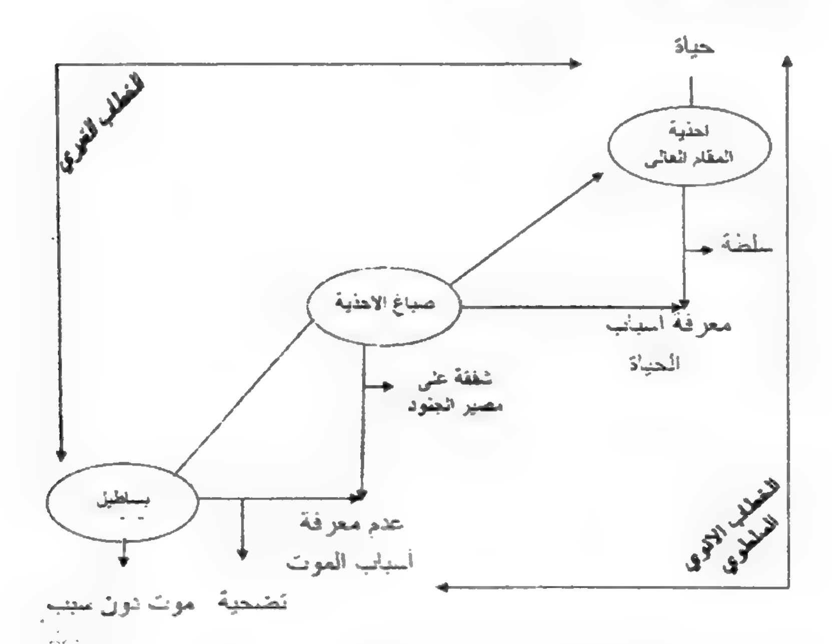
وفي مشهد آخر يعقب المشاهد الأولى يعمل فيه الممثلان تشكيل جسدي، إذ يجلس (صباغ الأحذية) على صندوقه ويسرد حكاية قصيرة جداً عن أفعال السلطة وتسهم في رصد وتأكيد حكاية الحظر، إذ يشير إلى إن أحد الأشخاص يدخل إلى أحد المطاعم ويقول للحضور (أن حسابكم

واصل) ثم يفجر نفسه، لتتبعها تشكيل صور الأجساد المتناثرة بين (الممثلين) وينطق بعدها (منظف السيارات)، الذي يسهم أيضاً في تكوين صورة الانفجار ينطق كلمة (بشرفك) مع صوت ينسحب مع الكلمة للدلالة على سخرية المشهد وسوداويته، فالخطاب أصبح أوسع حينما يسهم في صناعته أجساد منفجرة ويقابلها أجساد متناثرة نتيجة الانفجار، إذ أصبح الخطابان السلطوي والغيري موزعان على الأجساد التي أصبحت غير مقدسة أو محرمة، بل أصبحت جزءاً من المباح استخدامه في قتل الآخر الغيري.

ويأتي مشهد آخر يصور فيه المخرج بأن الإنسان العراقي يحاول أن يتعايش مع الحدث المأساوي من خلال الهروب من الخارج إلى الداخل، أي نسيان الواقع والتركيز على تفعيل الخيال من خلال مشهد الحصول على (الخمر) في ظل هذه الأحداث وكيفية الوصول إليه، أو هنا يحاول المخرج أن ينفّس عن سوداوية المشهد بهذا الحدث الكوميدي في الحصول على (الخمر) وطريقة شربه، وكونه في الوقت نفسه يمرر عدداً من الانتقادات للخطاب الرسمي، ومن خلال استخدام تقنية التمثيل الصامت التي يؤديها (صباغ الأحذية) في صراعه مع الحياة ويصف حالة الموت والخروج من الحياة التي يرسمها الممثل الثاني (منظف السيارات) ينثر مادة بيضاء يصاحبها أداء بطيء وكأنه يمثل الخروج من سوداوية الحياة إلى عالم البياض الذي يبوح فيه كل شيء لصاحبه عن أمنياته.

بعدها يعود الأداء إلى الحدث المأساوي، إذ يشرح فيه (صباغ الأحذية) عن عمله وتمريغ وجهه في صور الأحذية من أجل أن يرضى من هم في المقام الأعلى (أعلى الهرم) السلطوي والخضوع لهم، وهنا إشارة للتبعية التي يؤديها

لهذا الخطاب في مقابل الاستمرار بالحياة، ويعطي أيضاً صورة أخرى على تلميعه (بساطيل) الجنود الذين يذهبون للموت من دون معرفة الأسباب، وهنا إشارة إلى نقد الخطاب السلطوي والذي نوضحه في المخطط الآتي الشكل رقم (٢ والذي يبين المسافة بين الخطابين (الحياة الخطاب الآنوي الموت الخطاب الغيري):



إنَّ هذه الانتقادات التي تأتي من (صباغ الأحذية) من (الخطاب الغيري) للخطاب السلطوي يحاول من خلاله المخرج أن يظهره في صورة أحذية نظيفة لأجل الحياة وبساطيل لأجل الموت وكأنما أصبح الخطاب السلطوي يشار إليه (بالأحذية النظيفة) التي تدلل على رفاهية الخطاب، والخطاب الغيري يشير إليه (بالبساطيل) المرسلة إلى الموت دون معرفة أسبابه، وهنا ينقد صباغ الأحذية السلطة وخطابها المعلن

للآخر الغيري، إذ يشير إلى أن حياته أصبحت (حذاء قديمة) بسبب ممارسات السلطة عليها والتي تصاحب عملية النقد فتح نافذة في أسفل الجدار ويظهر منها أقدام رجل يجلس على كرسي السلطة ويعطي من خلالها المخرج دلالتين الأولى: إشارة للسلطة وقوتها، والثانية: بأن السلطة تسمع وترى ما يقوم به الآخر الغيري، ويرافق هذا المشهد موسيقى بوليسية إشارة للسلطة المهيمنة على المشهد.

ثم ينتقل المشهد وحواراته إلى (منظف السيارات) الذي بدوره يشرح حالته وما كان عليها هو وإخوته في ظل الحكم الأبوي (السلطوي السابق)، ويصور الآخر الغيري من خلال إخوته القابعين تحت نظامها حيث يسمى الأول (زمال) بسبب تحمله للضرب المتكرر، والذي أصبح لا يشعر بالألم لكثرة الضرب، والثاني (الأحمر) لأنه عندما يضرب يتحول جسده إلى اللون الأحمر، والثالث (الاثول) لأنه يأكل ولا يشبع والرابع (تربات مره) أي (ربته امرأة) والخامس صباح (الاسيود) بسبب لونه والسادسة هي (دجلة) التي كانت تتعرض للاضطهاد وبسبب كونها (امرأة)، وكل هذه التصرفات لم يكن (منظف السيارات يعرفها ولم يقوم بها الأب). وفي هذا الحوار يقسم (منظف السيارات) أبناء الوطن في ظل نظام سابق وكل من كان يحكمه، إذ قسم خطاب السلطة عليهم أجمعين، وبعدها يصرخ (منظف السيارات) بأنه (راح) مع أصوات للرقص والبهجة والخلاص من النظام السلطوي ومن الوضع السابق، وهي إشارة لبداية مرحلة جديدة هي مرحلة الاحتلال الأمريكي، ثم يبدأ (منظف السيارات) بسرد مرحلة الاحتلال، وهي ما يعبر عنه في حواراته بثلاث مراحل وهي:

١- مرحلة التنفس والخلاص من السابق.

٢- مرحلة الأكل والشرب.

٣- مرحلة النوم مرتاحين.

ويقاطعه صباغ الأحذية في نقد لهذه المراحل الثلاث بثلاث أُخَر يبدأ بأداء تهكمي سافر، وينتهي بأداء غاضب لهذا الخطاب من خلال ثلاثة حوارات باللهجة العامية العراقية) هي:-

١- (ناكل ونام مرتاحين).

٢- (وبعدها ناكل ثم نتعارك شويه، نشرب ونكره ونحقد).

٣- (ناكل ونحسب ألف حساب من نام بعيداً، ورواه كمنه نحسب أو ما نام، ووراها كمنه لا ناكل ولا نشرب ولا نام بس معارك وانفجارات).

وفي هذين الحوارين (لمنظف السيارات ومنظف الاحذية) أراد المخرج ان يصور بالأداء لكلا الشخصيتين استعراض الخطابين، إذ أراد أن يستعرض خطاب السلطة الجديدة من خلال (منظف السيارات) وقد يشير أيضاً إلى الجهات التي استفادت منه وفي المقابل أظهر الخطاب الغيري الناقد والظاهر في ساحة الخطاب السلطوي، وما أراده من أهداف في الساحة العراقية، وما أراد من طريقة لتهميش الآخر الغيري في هذه الساحة والأساليب التي مارسها الخطاب السلطوي الجديد.

ويكمل حلقة نضج الخطاب السلطوي الجديد من خلال سرد الأحداث على لسان (منظف السيارات) في كيفية جعل الإخوة الذين تخلصوا من الخطاب السلطوي السابق، ووقعوا في فخ التقاتل من أجل

الحصول على السلطة الجديدة والتي كان ضحيتها (منظف السيارات) الذي تخلى لهم عن كل شيء وألام (الخرساء) التي لا حول لها ولا قوة، وهنا يشير إلى الوطن (الأرض) التي أصبحت عرضة للتقسيم والأخت التي تحولت من (دجلة الخير) المعطاء إلى خاوية على عروشها، بعد أن تعرضت للاغتصاب والتنكيل على يد (زوجها)، والذي يشير فيه إلى الغاصب الجديد للسلطة.

وهنا يقدم المخرج أداءً تصويرياً يصاحبه موسيقى دالة على مأساوية الحدث، فتصوير عملية الزفاف التي يرافقها ظهور ثوب الزفاف من إحدى نوافذ الجدار والإيقاعات الراقصة وكيفية التعليق على صورة دجلة التي كانت جميلة والتي تحولت أنوثتها بسبب ما وقع عليها إلى صورة مشوهة تكاد تشبه صورة الرجال فهي قد كبرت قبل أوانها، كما أن (منظف السيارات) يحاول أن يوضح من خلال أداء الأصم (الأم الخرساء) حول تقطيع أوصال البيت (الوطن) أو أخذ أثاثه وتوزيعه محاولةً بيعه للغاصب الجديد للسلطة وخطابه التحريضي ضد الآخر الذي تنتهي به المسرحية، وخطابها الذي حفل بالعديد من العلامات الناقدة للخطاب الآنوي السلطوي ومراحله التي مر بها على أرض الوطن وخارطته الثقافية، بالمقابل أشار العرض إلى صورة الآخر الغيري الذي حاول مخرج العرض أن يظهر خطابه المخفي والمغيب من قبل السلطات المتعاقبة على أرضه.

انطلق المخرج المسرحي في رسم خطابه الغيري في العرض المسرحي من رفض الخطاب السلطوي ومراحله المختلفة وأشكاله المتعددة ونقد أهم أساليبه المتنوعة بتنوع مراحله، فهو لم يركز على حقبة زمنية دون أخرى، بل

كان الهدف من ذلك نقده كخطاب معلن في الساحة الثقافية العراقية، إنَّ نقد الخطاب السلطوي كان عاماً وليس جزئياً بالمقابل كان الخطاب الغيري أيضاً عاماً في مواجهته للخطاب الآنوي (السلطوي)، أي لم يركز فقط على الجزئيات من الحدث إلا في دعم الحدث الآني في المشهد المسرحي. إذ أمتاز الخطاب الغيري في العرض المسرحي العراقي بالصور الثلاث له، أي بإظهار الخطاب ألضدي المباشر في صراعه ضد السلطة، والخطاب المشهدي الداعم للوجود الغيري في العرض المسرحي، والخطاب الغيري الرمزي من خلال رمزية اعتمدها المخرج في الإشارة إلى الخطاب الغيري، مثل الرمز للبيت بالوطن والرمز بالأم الخرساء بالأرض والرمز بالبنت (دجلة إلى نهر دجلة المعطاء، وكذلك الرمز بصفات الأبناء إلى طوائف الشعب العراقي. حيث وظف المخرج عناصر العرض المسرحي، ومكملاته في إظهار المستويات الثلاثة للخطاب الغيري (ألضدي، المشهدي، الرمزي) مما جعل من هذه العناصر الداعم المباشر لهذا الخطاب في مقابل الخطاب السلطوي الذي استطاع المخرج المسرحي من توظيف عناصر العرض في إبراز سلطته في الحدث المسرحي. كما أمتاز الأداء المسرحي التمثيلي بانتمائه للأداء الغيري، والذي حمل في طياته اللعب التمثيلي للظهور في ساحة الخطاب القصدي السلطوي، وذلك من أجل زعزعة مركزيته وقصديته وثباته في صفات الآخر الغيري. لقد عمل المخرجَ المسرحي العراقي على تفكيك الخطاب الآنوي السلطوي من خلال إظهار الخطاب الغيري المهمش والمخفي إلى الساحة الأدائية في العرض المسرحي، وكذلك إلى رسم مستوى الأداء الجمالي في الساحة الجمالية للعرض

المسـرحي بين طرفي الصـراع (الأنا الآخر)، وتحديد المسافة الجمالية بـين فعلي الاختلاف الغيري وأدواته وفعل التأكيد القصدي (الآنوي) وأدواته في العرض. وأخيراً إن (الغيرية من المفاهيم التي تحدد الأطر الجمالية للتعامـل في تشكيل الخطـاب الفنـي والتكـوين المعـرفي للعـرض المسـرحي، إذا مـا استخدم هذا المفهوم بصـرية علمية تنم على فهم آليات الصـراع وتكويناته، وكذلك توظيف عناصـر العرض في المسافة الجمالية عـلى خـشبة المسـرح، وحتى فضاء التلقي عند الجمهور.

مصادر الفصل الرابع

١- اشكروفت بيل جاريث جريفيث هيلين تيفن دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسية ترجمة احمد الروبي أيمن حلمي عواطف عثمان القاهرة المشروع القومي للترجمة ط١ ٢٠١٠.

٢- بو جليدة عمر الحداثة استعباد الآخر الجزائر ابن النديم للنشر والتوزيع ط١ ٢٠١٣.

٣- بوعزه محمد سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف بيروت منشورات ضفاف ط١ ٢٠١٤.

٤- ترماش بيتش أحدث نظريات الدراما الأوربية انطولوجيا المسرح ترجمة كمال الدين عيد القاهزة المشروع القومي للترجمة ط١ ٢٠٠٩.

٥- الحفني عبد المنعم المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة القاهرة مكتبة مدبولي ط٣ ٢٠٠٠.

٦- دولوز جيل الاختلاف والتكرار ترجمة د وفاء شعبان بيروت المنظمة العربية للترجمة ط١ ٢٠٠٩.

٧- الرويلي ميجان سعد البازعي دليل الناقد الأدبي الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ط٥ ٢٠٠٧.

٨- سيم ستيورات دليل ما بعد الحداثة ترجمة وجيه سمعان عبد المسيح القاهرة المشروع القومي للتّرجمة ط١ ٢٠١١.

٩- شيفر جان ماري غرائب الفنون بقصد علم الجمال دون أساطير ترجمة موريس جلال دمشق أطلس للنشر والتوزيع ط١ ٢٠٠٦.

١٠- صليبا جيل المعجم الفلسفي المجلد الثاني بيروت دار الكتاب اللبناني ١٩٧٩.

١١- عبد اللاوي عبد الله حفريات الخطاب التاريخي العربي وهران ابن النديم للنشر والتوزيع ط١ ٢٠١٢.

١٢- غالب رضا الممثل والدور المسرحي القاهرة أكاديمية الفنون دراسات ومراجع المسرح ٢٠٠٦.

١٣- كارلسون مارفن فن الأداء مقدمة نقدية ترجمة د منى سلام القاهرة أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح ١٩٩٩.

١٤- كرومي عوني الخطاب المسرحي الشارقة دائرة الثقافة والإعلام ٢٠٠٤.

١٥- ليتشه ايريكا فيشر جماليات الأداء ترجمة مروة مهدي القاهرة المشروع القومي للترجمة ط١ ٢٠١٢.

١٦- ماجدولين شرف الدين الفتنة والآخر انساق الغيرية في السرد العربي الجزائر منشورات الاختلاف ط١ ٢٠١٢.

١٧- مدكور إبراهيم المعجم الفلسفي القاهرة الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ١٩٧٩.

١٨- معلا نديم لغة العرض المسرحي دمشق مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون ط١ ٢٠٠٤.

١٩- المنجد في اللغة والأعلام بيروت دار المشرق ط٣٩ ٢٠٠٢.

٢٠- مهنانه إسماعيل ادوارد سعيد الهيمنة السرد الفضاء الإمبراطوري الجزائر ابن النديم للنشر والتوزيع ط١ ٢٠١٣.

٢١- ميردوند جيمس الفضاء المسرحي ترجمة د محمد سيد الحسين علي يحيى حسين البدري القاهرة أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات المسرح ١٩٩٦.

٢٢- هارثي ديفيد حالة ما بعد الحداثة ترجمة د محمد شيا بيروت المنظمة العربية للترجمة ط١ ٢٠٠٥.



الفصل الخامس

المســرح وتفكيك

دلالات الإرهاب الفكري

يعد الارهاب من المفاهيم الأيديولوجية التي لم يتفق عليها في قاموس السياسة، لأن هذا المفهوم يدخل في غايات وأهداف متناقضة بين أطراف الصراع الثقافي والاجتماعي والسياسي في الساحة العالمية، إذ أن كل طرفٍ من أطراف الصراع الحديث ينادي بكونه متهماً بالفكر الارهابي المتطرف، مما يجعل عملية تشويه الآخر أو اثبات التهمة على الآخر تدخل في اثبات الدلالات التي تحمل اشارات الإرهاب بشقيه المادي والمعنوي، ومن أجل كشف دلالات الارهاب الفكري وواقعها المادي، لابدَّ من وجود أدوات تسهم في عملية تفكيك هذه الدلالات في الخطاب الذي يتسم بالإرهاب.

ويعد الفن بصورة عامة والمسرح بصورة خاصة من الادوات التي تسهم في كشف وتفكيك هذا المفهوم الذي يستخدم في اللعبة السياسية بين الأطراف المتصارعة لكون المسرح يقدم صورة مختصرة ومختزلة عن الواقع أو عما يريد أن يدينه في هذا الواقع من أفعال تسهم في عملية التدهور الفكري والثقافي والاجتماعي وغيرها، لذلك حفلت الساحة الثقافية الدرامية بالعديد من المسرحيات العالمية والعربية والعراقية، التي عملت على تفكيك صورة تمظهر الإرهاب الفكري وماديته المدمرة وما يخفيه من افكار متطرفة وتأثيرها في المجتمعات الانسانية. وبما إنَّ الساحة العربية والعراقية تعرض لمفاهيم جديدة أدخلها الصراع العالمي في العراق ولاسيما بعد عام (٢٠٠٣) عام الاحتلال الامريكي للعراق، إذ اصبحت هذه الساحة بئرةً للصراع بين الأطراف المختلفة محلياً واقليمياً وعالمياً جعل مفهوم الارهاب الفكري يأخذ اصطلاحات متعددة بعدد الأطراف المتصارعة، ويعمل كل طرف إلى تبني ان الطرف الاخر هو من يحمل هذا

الفكر وهذه التعددية في المفهوم سيبحثها الباحث من أجل تبينها وتوضيحها والوقوف عليها اصطلاحياً ثم بحثها في المسرح للوصول إلى كشف المتغيرات الثقافية في وصف الظاهرة الفكرية للإرهاب وافكاره المتطرفة وأثرها في المجتمع العراقي، إنَّ هذا الفصل من الكتاب يبحث عن الاشتغال الثقافي والاصطلاحي لهذا المفهوم في الساحة العراقية توضيح اشتغالات المصطلح من خلال العرض المسرحي العراقي، وتسليط الضوء عليه كجزء من كشف وتوضيح المفهوم، لكونه لم يبحث على نطاق واسع في الظاهرة المسرحية العراقية على مستوى العرض المسرحي.

تتعدد المصطلحات التي يجب ان توضح في هذا الفصل، من أجل الوقوف على البناء الاصطلاحي لمفاهيم هذا الفصل، وهي كالاتي:

اولا: تفكيك.

١- التفكيك لغوياً يأتي من "فكا الشيء: أبان بعضه عن بعض والعقدة حلها و- العظم: ازاله عن مركزه و- الختم: فضه و- اللغز: اهتدى إلى معرفة المطلوب"[1].

٢- التفكيك اصطلاحياً يعني" إظهار الكيفية التي تشرع بها التعارضات التراتبية التي يتكئ عليها الخطاب في التآكل، ولن يتم ذلك الا عن طريق تعيين ماهية العمليات البلاغية الناشطة التي تنتج الأساس المفترض الذي يقيم البرهان في النص، سواء كان هذا الأساس مفهوما مفتاحياً أم مقدمة منطقية"[2].

1- المنجد في اللغة والاعلام بيروت دار المشرق ٢٠٠٢ ص٥٩١.

2- كلر جوناثان التفكيك ترجمة حسن نايل عمان سزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧. ص١٤٨

ان التفكيك هو تبيان الكيفية التي تهدف إلى إظهار التعارضات التراتبية التي يتكئ عليها الخطاب، اي فك ما وراء الخطاب من الأسس التي يقوم عليها ومفاهيمه الكامنة وراء نواياه للوصول إلى معرفتها وكشفها وأبانتها وهو المطلوب من عملية التفكيك.

ثانيا: الدلالة.

١ - الدلالة لغةً تأتي من (دل - دلالة ودلولة ودليلي إلى الشيء عليه: ارشده وهداه)[1]

٢ - الدلالة اصطلاحاً هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول يسمى دالاً والشيء الآخر يسمى مدلولاً. وتنقسم الدلالة إلى اللفظية، وغير اللفظية، لأن الدال إن كان لفظاً فالدلالة لفظية، وكل واحدة من اللفظية وغير اللفظية تنقسم إلى عقلية، طبيعية، ووضعية، فالدلالة العقلية هي ان يجد العقل بين الدال والدلول علاقة ذاتية تنقله من إحداهما إلى الآخر، كدلالة المعلول على العلة والدخان للنار، والدلالة الطبيعية هي أن يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة طبيعية تنقله من إحداهما إلى الآخر، كدلالة الحمرة على الخجل، والدلالة الوضعية هي ان يكون بين الدال والمدلول علاقة الوضع، كدلالة اللفظ على المعنى، بحيث كلما أطلق اللفظ فهم المعنى"[2].

والدلالة: هي الهداية إلى شيء أو الإرشاد عليه والعلم به بشيء آخر، وتتكون العملية الدلالية من ربط الدال بالمدلول أي العلة بالمعلول سواء

1- المنجد المصدر السابق ص٢٢٠.

2- الحفني عبد المنعم المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة القاهرة مكتبة مدبولي ط ٣ ٢٠٠٠ ص ٣٤٨.

كانت لفظية أم غير لفظية، على وفق تقسيماتها الثلاثة (العقلية أو الطبيعية أو الوضعية).

ثالثا: الإرهاب الفكري

١ - الإرهاب في اللغة يأتي من "أرهبه: خوفه. يقال (أرهب عنه الناس بأسه ونجدته) اي أن بأسه ونجدته حملا الناس على الخوف منه"[1].

٢ - الفكر في اللغة: يأتي من "فَكَرَ - فِكَراً وفكراً وفَكَّرَ وأفكَر وتفكر في الامر: أعمل الخاطر فيه وتأمله"[2].

٣ - والإرهاب الفكري اصطلاحاً: "هو التخويف وبث الإشاعات والتهديد بالسجن والفصل التعسفي، والنفي، وفرض الإقامة الجبرية. وإرهاب السلطة، أو إرهاب الدولة أخطر أنواع الإرهاب، لأن الدولة تستخدم فيه كل أنواع السجون، وحبس احتياطي، وتعذيب. الخ. (...) وقد يمارس الحزب الواحد الإرهاب، وقد تمارس الجماعات حيال بعضها البعض وقد تمارسه الدول على المستوى الدولي، كما تفعل الولايات المتحدة الامريكية وبريطانيا اليوم، وفي كل الاحوال يتوجه الإرهاب إلى رمز الجماعة أو المفكرين من أصحاب الرأي المخالف، أو المعارضين، أو إلى الدولة المعارضة"[3].

إذن، فالإرهاب الفكري: هو ممارسة التخويف من قبل جماعة أو حزب أو دولة في المجال المحلي أو دولة في المجال دولي ضد جماعة أو اصحاب رأي مخالف أو دولة أخرى، يمارس من خلاله بث الاشاعة لحمل الطرف الذي

١- المنجد نفسه ص٢٨٢.

2- نفسه ٥٩١.

3- الحفني عبد المنعم المصدر السابق ص٤٢.

يقع عليه تهديد الارهاب على الخوف والخضوع إلى الطرف الذي يمارس الإرهاب.

التفكيك ودلالة الإرهاب الفكري

اولاً:- مفهوم التفكيك واشتغالاته الفكرية

تتمركز فلسفة التفكيك في بحثها عن المختلف بين الظاهر والمخفي (الدال والمدلول كعلامة اسس لها (اللوغوس في الفكر الغربي، إذ إنَّ المشتغلين سعوا في آليات التفكيك إلى إظهار المخفي والكشف عن النوايا القابعة خلف المتمظهر الذي سوق إلى الذهنيات البشرية بوصفه من المسلمات التي تحمل الحلول والعوامل السليمة والبدائل المناسبة لإنقاذ إنسان الحضارات الأخرى، لذلك عمل فيلسوف التفكيك الفرنسي (جاك دريدا في الحفر داخل الخطاب الغربي لكون هذا الخطاب الذي دعا إلى فكرة التفوق وأسس لها في فكره المتعالي، إذ عمل (دريدا على اظهار المتناقض المتغلغل داخل هذا الفكر الذي يحمل دلالات متناقضة مع ظاهره المادي، وهذا الفعل المختلف يؤيد ما قام به الفيلسوف الالماني (مارتن هيدغر في تقويضه لمفاهيم العقل والفكر المثالي الغربي، والتي دعا فيها (هيدغر الى" رفع تلال اللغو التاريخية الكثيفة والتنقيب عن محجر الوجود المصيري أو أصل الأصول، فهو يعمل على أزاحة تاريخ الميتافيزيقا لوصل المصير بفجر الضمير. أما تفكيك (دريدا فهو يبغي تحطيم الفكر الغربي والإبقاء على انقاضه، لأنَّه يكمل النقيض الذي يعرف البديل"[1]، كما فعل الفيلسوف الفرنسي (ميشيل فوكو في بحثه في الخطاب الغربي أيضاً من

1- خليل أسامة جاك دريدا في فقه اللغة، بيروت دار الفارابي، ط١ ٢٠١٠، ص ٣٠٣- ٣٠٤.

خلال ما اسماه (حفريات المعرفة وكل هؤلاء الفلاسفة ومن حذا حذوهم بحثوا في الارث الميتافيزيقي والمثالي (للوغوس الغربي، على الرغم من اختلاف المفاهيم لكن الهدف واحد، فـ(هيدغر في تقويضه، و(دريدا في تفكيكه، و(فوكو في حفرياته، كانت تصب في نقد هذا الفكر والكشف عن الاختلاف بين الدوال والمدلولات، من أجل بناء أسس جديدة للعلامة تختلف في الفهم والتعامل مع دلالاته.

في هذا المجال نركز على مفهوم واحد من هذه المفاهيم الثلاثة وهو (التفكيك)، الذي يسعى من خلاله (دريدا) لتفكيك الدلالات التاريخية والفلسفية والأخلاقية التي جعلت من البناء الفكري والمعرفي الغربي يصل إلى ما وصل اليه من هيمنة معلنة في الساحة الثقافية العالمية، فالبحث في التاريخ والفلسفة والفكر جاء من أجل جمع أكبر تراث معرفي، ومحاولة تفكيكه للخروج بآليات تظهر آلية الكشف السليمة وتدعمها بحجج، واستدلالات منطقية في هذا الجانب، وكيفية البناء والتأسيس المعرفي لهذه الحضارة المترامية الاطراف، وما انتجته من دلالات أخلاقية مختلفة كلياً عن الآخر، وكذلك عن الأهداف المعلنة لهذه الحضارة، لذلك عمل (دريدا) على ايجاد فكر جديد في التعامل يقوم على تفكيك أهم مسلَمات الحضارة الغربية، من خلال "القراءات التفكيكية للنصوص لغير (أفلاطون) و(روسو) و(هيغل) و(هوسرل) و(سوسور) و(فرويد) و(مارسيل موس) وغيرهم. كما أنه لا يترك مجالاً معرفياً أو فنياً إلا ويحاول أن يبث فيه روح التناقض بين المقدمات والنتائج أو بين المصدر المفترض والفروع المنبثقة منه"[1].

1- الكردي محمد علي جاك دريدا وفلسفة التفكيك بيروت دار الفارابي ط١ ٢٠١٠ ص١٩٠.

إنَّ مشروع (دريدا التفكيكي قام على مفهوم الكتابة التي أعدها هي المركز وليس الكلام أو القول الذي ينسبه إلى الميتافيزيقيا، وهنا أراد الانتقال من التمركز حول (اللوغوس الغربي ونواياه غير المعلنة إلى الكتابة التي عدها ثابتة، وهو يعتقد بأن الكتابة هي ليست فقط ما يدون على الورق أو ما ينتج من فكر في داخل المؤلفات، بل يعتقد أن كل عمل إبداعي، هو كتابة مثل الأدب والفن الذي يضم أصنافاً مختلفةً من الأجناس الأدبية وغيرها مثل فنون الأداء، أي أن (دريدا حاول أن يعطي تعريفاً جديداً للكتابة قائلا "إنها النقش (Inscription) عموماً سواء كان ذلك حرفيا ام غير حرفي حتى وأن كان ما تم توزيعه في الفراغ غريبا عن نظام الصوت، بهذا المعنى يمكن ان نعد التصوير السينمائي والرقص والبالية والموسيقى والنحت وجميعها كتابة"[1].

إنَّ مرتكزات التفكيك عند (دريدا تقوم على ثلاثة مفاهيم، هي الأساس في تقويض المعنى الكامن خلف (اللوغوس وميتافيزيقيته، وهذه المفاهيم هي:

١ - الاختلاف: وهو ما يشير إلى فعلين هما: ان يختلف)، أي غير متشابهة، و(أن يرجئ ويؤجل. وفي سياق هذين الفعلين تكون للعلامة سياق جديد تعمل عليه، أي تكون وظيفتها مزدوجة بين الفعلين، وليس بين الدال والمدلول، بل من خلال الأختلاف والتأجيل.

٢ - الأثر: أي أن العلامة هي أثر ثقافي ونفسي وروحي، وليس مادي أو محسوس أو مرئي أو بايلوجي.

1- رافيندران س البنيوية والتفكيك ترجمة خالدة حامد بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ٢٠٠٢ ص١٥٣.

٣- الكتابة التي تعني النقش وتعني البنية التي يسكنها الأثر وهي تعمل مع التعبيرات الكتابية وغير الكتابية.[١]

إنَّ هذه المفاهيم الثلاثة التي أراد من خلالها (دريدا) معرفة آليات تفكيك مفاهيم كامنة خلف الإطار المادي، سعى إلى تأكيد مصطلح الاختلاف بين المقدمات والنتائج، وكذلك بحث الاختلاف بين الدوال والمدلولات من خلال البحث في ماديتها وتعاليمها الكامنة في الفكر الفلسفي والثقافي الذي يشكل النواة الأساسية والمهمة للبناء المعرفي في الفكر الغربي القائم أصلاً على ثنائيات نقضها (دريدا) وأعدها ازدواجيات، وبما إنَّه ركز على الكتابة في مفهومها الجديد جعل يبحث في داخلها بوصفها" نسيج مركب من إشارات وتعبيرات ودلالات متداخلة تستدعي التفكيك والعزل لفحص بنيتها وجذورها المتضاربة (...) فالإزدواجيات: مركز / هامش، مسيطِر/ مسيطَر، مادة/ فكر.. هي ثنائيات أسطورية تتجاوز حلقات الاختلاف التي تنقض حلقة التطابق أو التماهي. فبينما كانت حلقة المطابقة تزعم وجود (مركز) (لوغوس، حضور، نظام، كوجيتو...) يقصي (الهامش) (الخرافة، الجنون، اللاشعور، الغياب، التبعثر...)، فأنه بجعل الهامش (مركزاً) سيرتد المركز إلى (هامش) فهو مركز ولا مركز، لأنه هامش وهو هامش ولا هامش لأنه مركز"[٢]. وبذلك عمل (دريدا) في تأسيس مفهوم جديد للدلالات لأنها اثرٌ داخل الكتابة ذاتها.

1- ينظر: رافيندران س المصدر السابق ص١٥٠-١٥٤.

2- الزين محمد شوقي تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر بيروت المركز الثقافي العربي ٢٠٠٢ ص١٩٠.

ثانياً:- الإرهاب وبعده الدلالي واشتغاله الفكري.

ينطلق الكاتب في هذه النقطة من منطلقين أساسيين هما:

١- معرفة معنى الدلالات في الفكر السيميائي، لأن معرفتها سوف ينطلق من خلاله البحث في تحديد نوعية الدلالة التي يوظفها الارهاب الفكري في عمله على انتاج مفاهيم ذات دلالات تدميرية في داخل المجتمعات يعتقدها اصحاب هذا الفكر صحيحة من حيث المنهج والتطبيق صحيحة.

٢- يعمل الباحث في توظيف المفاهيم التفكيكية الثلاثة، والتي يعمل من خلالها إلى دراسة وتفكيك مفهوم الإرهاب الفكري وآثاره المادية والمعنوية وكيفية قراءة ما يقوم به، من أجل إنتاج قراءات جديدة للدلالات الكامنة وراء هذا الفكر السلبي ليس من حيث هي دوال ومدلولات، بل من حيث هي كتابة تأرشف للموت الذي انتجه هذا الفكر والذي سوف يدرس الباحث اثره في العرض المسرحي في العراقي.

أن مفهوم العلامات ودلالاتها في الفكر السيميائي يحيلنا إلى التركيز على مفهوم العلامة وتقسيماتها عند العالم واللغوي والمفكر الامريكي (تشارلز سوندرس بيرس الذي لم يجعل العلامة تشتغل في الحقل اللغوي فقط، بل جعل منها مشروعاً حياً يدخل في كل الإتجاهات العلمية والأدبية والفنية من خلال تقسيماته للعلامة ودلالاتها واشتغالاتها في الحقول المختلفة. ذلك أن (بيرس وبحسب تحديده لمفهوم العلامة التي يرى فيها تعبيراً عن موضوع مدرك أو متخيل، حتى وأن كانت ليست في منظور واحد، ويضيف أيضاً بأن الشيء لا يصبح علامة إلا حينما يقوم بتصوير شيء آخر يسمى موضوعه، فإذا كانت تشير العلامة إلى شيء متباين عنها تفقد

معناها في التدليل على هذا الموضوع، لأنها تختلف عنه في تكوين الصيغة الارتباطية التي تدلل عليه، ولكن في الوقت نفسه يرى بأن العلامة يمكنها أن تدلل على أكثر من موضوع أو اشارة في آن واحد.[1]

إنَّ العلامة التي تأخذ أكثر من موضوع جعلها (بيرس في خانة التصنيف الثلاثي للعلامة، وهو التصنيف الثاني الذي أطلقه بعد التصنيف الأول الذي يصنف فيه العلامة إلى (علامة نوعية، وعلامة متفردة، وعلامة عرفية)، أما التصنيف الثاني الذي يشير فيه إلى ثلاثة أنواع للعلامة وهي:-

١- الأيقونة علامة تشير إلى الموضوع الذي تعبر عنه الطبيعة الذاتية للعلامة فقط.

٢- المؤشر علامة تشير إلى الموضوع الذي تعبر عنه عبر تأثرها الحقيقي بذلك الموضوع.

٣- الرمز علامة تشير إلى الموضوع الذي تعبر عنه عبر عرف أو ما يقارب الأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه.[2]

والدارس الذي يركز في هذين التصنيفين يلحظ أن العلامة المتفردة هي قريبة المعنى في التصنيف الثاني بالأيقونة كونها تشير إلى واقعة فعلية التي يتكون منها العلامة المتفردة والتي تتطابق مع الحدث المعني بالتطابق. والعلامة النوعية في التصنيف الثاني تتشابه وتتقارب بالمعنى بعلامة المؤشر، لأن العلامة النوعية لا يمكن ان تتعرف كعلامة حتى تتجسد في موضوع

ا- ينظر بيرس اتشالرز سوندورس تصنيف العلامات ترجمة فريال جبوري غزول من كتاب انظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة أشراف سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد القاهرة دار الياس العصرية ١٩٧٧ ص١٣٩-ص١٤٠.

2- نفسه، ص١٤١-١٤٢.

معين او تشير إلى هذا الموضوع، والعلامة الثالثة العرفية هي ما تقترب بالمعنى من علامة الرمز في التصنيف الثاني لكون العلامتين في التصنيف تأخذان واقعهما من نمط عام يدلل على عرف عام في المجتمع.[1]

تنطلق مفردة الارهاب في بعدها الدلالي واشتغالها الفكري من مفهومها العام في الساحة السياسية العالمية والتي توضحت بصماتها بعد احداث (١١ أيلول – سبتمبر ٢٠٠١ وتهديم برجي التجارة العالمي في أمريكا، إذ بدأ عدد من المفكرين بطرح مفهوم الإرهاب على وفق الرؤية الفكرية الغربية في توصيف العنف الذي قام به مستهدفي برجي التجارة في أمريكا، وهنا سيركز الباحث على أربعة آراء مختلفة من المشتغلين بالحقل الفلسفي والمعرفي الغربي، الذين كانت لآرائهم دور مهم في تحديد مفهوم الإرهاب. ونبدأ أولا بالمنظور الثقافي والفيلسوف والمحلل السياسي وعالم الاجتماع الفرنسي (جان بودريار)، الذي يرى بأن "الارهاب هو صنيعة العولمة أو النظام العالمي الذي أخذ بحمل رسالة الإقصاء والاخصاء للمخالفين، لذلك يمثل الارهاب لدى بودريار: (قوة مضادة في حالة خصومة مع قوة الموت في النظام، قوة تحدٍ للعولمة منحلة كلياً في التداول والتبادل. قوة ذات فرادة لا تقهر تكون اشد عنفاً كلما بسط النظام هيمنته، حتى مجيء حدث الانقطاع على غرار حدث ١١ أيلول/ سبتمبر ٢٠٠١، والذي لا ينهي هذا التضاد بل يكسبه على الفور بعداً رمزياً)"[2] إنَّ مفهوم (بودريار للإرهاب في ضوء النظام العالمي الجديد والعولمة جعل الآخر يؤدي فعل

1- ينظر بيرس اتشارلز سوندورس المصدر السابق، ص١٤١.

2- المحمداوي علي عبود الفلسفة السياسية المعاصرة من الشموليات إلى السرديات الصغرى وهران ابن النديم للنشر والتوزيع ٢٠١٢ ص٣١٨.

العنف اتجاه المركزية الغربية التي عملت على وفق تاريخها الطويل على جعل الآخر يصل إلى درجة الانتحار في سبيل الاحتجاج اتجاه تعاليها، وهنا يرى (بودريار بأن موت نظامها يأتي من خلال زرع الرعب من قبل الآخر لتأكيد وجوده حتى وان كان هذا التعبير بقوة وعنف، مما تحول هذا الفعل في أحداثه ووقائعه إلى صورة رمزية تتبنى الأحداث لتأكيد فعل الهدم للتصور الميتافيزيقي لهذه المركزية التي حولت بدورها هذه الهجمات إلى تأكيد مفهوم الإرهاب عند الآخر. وهذا المفهوم الذي يتمظهر في الخطاب الغربي يركز عليه الباحث في مجال الاستشراق الفلسطيني المغترب في امريكا (إدوارد سعيد)، فهو يرى بأن كلمة الإرهاب أخذت واقعاً جديداً بعد احداث (١١سبتمبر ٢٠٠١ واصبحت تعني المرادف لمفهوم المعاداة للأمريكانية، ويرجع ذلك إلى اتهام المسلمين بالعنف والقتل وكانت تصفهم بالمقاومين للإحتلال السوفيتي لأفغانستان عام (١٩٨٠) بعدما دعمتهم فيه وانتهت فترة الاحتلال لذلك البلد الاسلامي مما جعلهم ينقلبون ضدها بعد دخولها بحروب ضد بلدان اسلامية، وهنا يكون مفهوم الإرهاب بحسب النظرة الغربية يرتبط بمصالحه العليا، إذ ترى أن المسلمين مقاومون من جهةٍ حينما يحاربون أعداءهم السوفيات وتراهم أرهابيين من جهةٍ ثانية حينما يكونون جزءاً من دائرة العداء المفترض للغرب، وهذه النظرة البراغماتية يؤكدها التاريخ الغربي في تعامله مع الشرق المسلم.[1] ان كلا النظرتين لـ(بودريار وسعيد تأخذان في نظر الاعتبار أحداث (١١سبتمبر ٢٠٠١ في تأكيد تمظهر مفهوم الإرهاب بصورة صادمة على الساحة العالمية

١- ينظر سعيد إدوارد الثقافة والمقاومة ترجمة علاء الدين ابو زينة بيروت دار الآداب ٢٠٠٦ ص١٠٥ ص١١٣.

وخصوصا في دعم المفهوم الميتافيزيقي الغربي ضد الآخر الذي تعرض للإقصاء عند (بودريار بسبب العولمة وتهميشه فيها، وإلى النظرة البراغماتية عند (سعيد).

أما الرأي الثالث الذي يصف الظاهرة الإرهابية فهو عند الفيلسوف التواصلي الألماني (هابرمارس)، الذي يصنفه على وفق ثلاثة عنوانات:-

١- يتمظهر هذا النوع بالعمليات العنيفة والهوجاء التي يشير بها إلى العمليات التي يقوم بها بعض الخارجين عن النظام والقانون، وهذا النوع يكون ذات تأثير محدود.

٢- يتمظهر بحرب العصابات التي تقوم بها ما تسمى بحركات التحرر ضد المحتل او المستعمر، وبعد انتهاء عملية القتل التي تمارسها غالبا ما يشرع عن هذه العمليات قيام الدولة التي تقودها هذه الجهات.

٣- يتمظهر النوع الثالث في الإرهاب العالمي أو الدولي، إذ يعتقد (هابرمارس بأنه لا يحتوي على أهداف واقعية في السياسة والاجتماع وغيرها من المجالات، وهدفه الاساس استغلال هشاشة الانظمة المعقدة. وهنا يصف هذا النوع تحت صورة الخروج عن المألوف ومثال ذلك احداث (١١ سبتمبر ٢٠٠١).[1]

إنَّ هابرمارس بتقسياته لمفهوم الارهاب يبعده عن الدوائر الغربية التي تجعل الآخر يتصف بهذا المفهوم، فالأنواع الثلاثة موجهه ضد الآخر وليس ضد من تسبب في جعل الآخر يقوم بعمليات العنف.

1- ينظر بورادوري جيوفانا الفلسفة في زمن الإرهاب ترجمة خلدون النبواني الدوحة المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ٢٠١٣ ص١٠٨.

أما الرأي الرابع في تفسير ظاهرة الارهاب واشتغالاتها الفكرية هو ما يقدمه الفيلسوف الفرنسي والمُنظّر التفكيكي (جاك دريدا)، الذي يشير بأن الإرهاب ظاهرة غامضة مرتبطة بحالة نفسية أو ميتافيزيقية، على وفق هذا الرأي يميز (دريدا بين الارهاب والحرب، وإرهاب الدولة وإرهاب اللادولة، وبين الإرهاب وحركات التحرر، وبين الإرهاب القومي والإرهاب الدولي أو العالمي. وبالتالي من الصعوبة التمييز في مفهوم الإرهاب لأنه يقع في طرفي المعادلة، بحسب فهم كل طرف للآخر في ضوء تبادل التهم، وهنا يقع الغموض بحسب رأي (دريدا ويعده عصي على الفهم ولا يمكن اختزاله في مفهوم محدد. وفي الوقت نفسه يحذر من حقيقة تجاهله، ويؤشر في ضوء ذلك بأن الإرهاب يأخذ مشروعيته من جعله غامضاً ويعلق عليه نعت الآخر بصفات مشينه. إنَّ الإرهاب في مفهوم (دريدا هو جوهر الصدمة والتذكير بها وهو مظهر تدميري آخر يقع في الاتجاهين معا. فأحداث (١١ سبتمبر ٢٠٠١ هي من مظاهر ذلك عنده، فهي من جهة تذكير للأمريكيين بالخطر الدائم الذي لا ينتهي، وهو امتداد إلى المفهوم التاريخي للآخر الذي يشكل خطراً مستمراً للمركز وكذلك هو وضع الآخر في حالة ضغط مستمر كونه متهما بهذه الظاهرة التي هي في ذاتها ارتداد لما يقوم به الغرب.[1]

إنَّ مفهوم الإرهاب الفكري على وفق ما تم استعراضه من آراء تتضح دلالاته فيما يأتي:-

١- إنَّ مفهوم الإرهاب الفكري يتجلى ظاهره الأيقوني في الآخر المغاير للحضارة الغربية، وخصوصاً في الاسلام والمسلمين في الشرق، فكل مسلم

1- ينظر بورادوري جيوفانا المصدر السابق ٢٣٧، ص٢٣٩.

هو دلالة ايقونية للإرهاب، والغرب قد صنع هذه الايقونة تاريخياً وفق رأي (إدوارد سعيد)، مما ارتبط هذا الرسم الايقوني بشكل معاصر بأحداث (١١ سبتمبر ٢٠٠١).

٢- إنَّ ظاهرة العنف التي يتصف بها اي عمل سواء كان عمل تحرري أم غير ذلك، فهو يعبر عن دلالة اشارية على الإرهاب الذي يقوم به الآخر كما يصف ذلك (هابرمارس في أنواعه الثلاثة الذي يتصف بها العنف ووسم هذه الافعال بالإرهاب واشارة كل نوع إلى جهة محددة مرتبط بها قولا وعملاً.

٣- إنَّ المتفق عليه عرفاً في المنظومة الفكرية والثقافية الغربية تجاه الإسلام المسلمين، هو من جعل أحداث (١١ سبتمبر ٢٠٠١ تخرج من إطارها التقليدي كأحداث عنف إلى مفهوم إرهابي يرمز إلى الإسلام والمسلمين كافة دون تحديد فئة منحرفة قامت بهذا الفعل لا تمثل عامة المسلمين في هذا المجال، بل تحولت الحادثة إلى فعل رمزي دلالي، على أن دين الإسلام هو دين 'رهاب وليس تسامح وهذا يصب في دائرة الحملة التاريخية التي تهدف إلى تشويه الإسلام. وفي المقابل أصبح الغرب هو رمز للتحرر والتقدم والعولمة التي جعلت من الآخر متخلفاً وهامشياً بهذا الاتجاه، وبالتالي فهو معرض للإقصاء والتهميش بحسب نظرة (بودريار).

وفي المقابل فأن تفكيك الدلالات التي تمارس ضد الآخر وتصف فكره بأنه إرهابي تأتي على وفق ما يأتي:-

١- إنَّ مفهوم الإرهاب كظاهرة غامضة غير واضحة الاهداف والمعالم تختلط مع عدد من المفاهيم الاخرى ذات الاهداف النبيلة مثل حركات التحرر أو الحرب التي تخاض ضد المعتدي أو المحتل أو الاستعمار من قبل

دولة ما، جعلت هذه الظاهرة تقع تحت تفسيرات مختلفة كالمرض النفسي أو الفكر الميتافيزيقي البعيد عن الواقع في ما يستغله الطرف الأقوى في المعادلة العالمية في توجيهه كمفهوم اقصائي ضد الآخر المهمش.

٢- إنَّ الطَّرفَ الأقوى في الساحة العالمية هو من يوجه هذا المفهوم في حالات معينة وينبذها في حالات اخرى، فقد اتصف المسلم للاتحاد السوفيتي بالمقاوم، في حين إنَّه قام هو نفسه بتدمير مركز التجارة العالمين في امريكا، مما جعل مفهوم الإرهاب يستعمل براغماتياً في وصف الآخر وبحسب المصلحة الغربية في هذا الاستعمال.

٣- تم ابعاد مفهوم الإرهاب كفعل مباشر من الحضارة الغربية وجعل صفة ملاصقة لأفعال الآخر، دون أن يقع على الطرف الاقوى صناعة هذا المفهوم أو المشاركة فيه، مما جعل المتهم بصورة مباشرة هو من ينتمي إلى الحضارات الاخرى غير الغربية.

٤- بما إنَّ ظاهرة الإرهاب تقع تحت مصطلح الغموض، وأن أفعال من يقوم به هي مرض نفسي غير محدد المعالم، فأن كافة الاجراءات يمكن ان تمارس ضده بما فيها الحرب المباشرة كما فعلت امريكا في افغانستان والعراق، وغيرها من المناطق التي احتلتها بحجة نشر العدل والحرية والسلام.

لذلك يمكن ان تتمظهر الجوانب الفكرية للإرهاب بما يأتي:-

١- يتمظهر البعد الدلالي للإرهاب الفكري في العلاقة بين طرفي الصراع في الساحة الفكرية الثقافية والاجتماعية والسياسية من حيث الرؤية الايديولوجية لمفهوم الارهاب واتهام الآخر به، وهنا يكون الاتهام ليس خاصاً بفرد بل يأخذ مداه من حيث ارتباطه بظاهرة جماعية تخص جماعة داخل الدولة أو جماعة تحمل فكر عابر لمفهوم الدولة ليتحول إلى بعد عالمي،

أو يرتبط بتوصيف الدولة التي تعد خارجة عن الاجماع الدولي مقابل النظام العالمي، ويتحول الارهاب الفكري كمفهوم بين طرفي الصراع إلى تبرير ممارسات الدولة أو النظام العالمي لأفعال العنف التي تمارس ضد الآخر سواء كان جماعة كما في حالة وصف المسلمين بالإرهاب كما في الحالة الأولى، أو تدخل في سيادة دولة كما في حالة احتلال الدول وخصوصاً بعد احداث (١١ سبتمبر ٢٠٠١ كما في الحالة الثانية.

٢- إنَّ الدلالات وبحسب تصنيفها السيموطيقي وابعادها الثلاثة الايقوني والاشاري والرمزي هي من تتصف بها الأفعال الخاصة بمفهوم الارهاب بحسب ردّة الفعل التي ينتهجها من يوسم بفعل الارهاب الفكري وارتداداته المادية في الواقع إذ توصف الافعال المباشرة بالفاعل أيقونياً والاشارة إلى كونه من جماعة محددة إشارياً وفكر الجماعة التي ينتمي إليها رمزياً والتي لازمته في أغلب الحقب التاريخية كما في وصف الاسلام كدين بهذه الظاهرة وتتويجها بأحداث (١١سبتمبر ٢٠٠١)، على الرغم من ان ليس كل من ينتمي للإسلام كدين يمثله بكل أفعاله وتصرفاته وهذا ما ينطبق على كل الديانات الأخرى.

٣- اختلفت الآراء الفكرية في تحديد الإرهاب كمفهوم واشتغال في الحقول الثقافية والسياسية وغيرها، من خلال ما عرضه الباحث في الاطار النظري من آراء للفلاسفة والمفكرين الأربعة والتي امتازت آراؤهم في تناول هذه الظاهرة بالاختلاف في تحديد المفهوم وهي كالآتي:-

إنَّ مفهوم الارهاب يأتي من الفعل وردّة الفعل، أي من طرفي الصراع من الأنا المسيطرة (النظام العالمي المتمثل بالعولمة) ومن الآخر المهمش نتيجة سلطة النظام العالمي الجديد.

إنَّ مفهوم الارهاب يرتبط بمصلحة الطرف المسيطر وسلطته تجاه الآخر، إذ يوصف الآخر بوصفين نقيضين بحسب ردة الفعل تجاه الطرف المسيطر يوصف بالمقاومة من جهة والإرهاب من جهة أخرى، بحسب مصلحة الطرف المسيطر في ذلك.

يأتي الارهاب كمفهوم في ثلاث صور مختلفة تقع جميعها في نعت ردّة الفعل، دون الفاعل المسؤول عن استدراج ردّة الفعل من أجل وصف الآخر بهذه الظاهرة، وبالتالي فأن مفهوم الارهاب يقترن بردّة الفعل اذا وقعت حسب النظام العالمي ونظرته في هذا المجال.

يندرج الإرهاب تحت صفة الغموض التي تأتي من ردّة الفعل المرتبطة بمرض نفسي أو تفسير ميتافيزيقي، جاء نتيجة ضغط يمارس ضد الآخر من اجل حرفه عن التعامل السوي، لذلك فأن الغموض الذي يرافق أهداف الارهاب أنطولوجيا يرجع فكرياً إلى الغموض النفسي والميتافيزيقي، وهو ما يسوغ للبعض وصف الظاهرة بغير واضحة الأهداف والمعالم في تفسيرها من حيث الأفعال وما تسببه من أضرار في الجانب الإنساني وغيره.

المسرح وتفكيك دلالة الإرهاب

إنَّ تفكيك دلالات الإرهاب الفكري في العرض المسرحي لا يقع فقط على تفكيك دوافع من قاموا بالعنف والقتل والتدمير في المجتمعات المسالمة، بل يقع ايضاً على من أسس لهذا الفكر المتطرف ومن ساعده سواء على وفق مفهومه التاريخي أو الترويجي من خلال وسائل الاعلام التي جعلت من الآخر يقع في دوامته كونه هو من صنع التطرف وهنا يشير (ادوارد سعيد في "أن من السهل إقرار تعميمات متوحشة حول الاسلام. كل ما عليك

فعله هو أن تقرأ أي طبعة من طبعات (نيو ريبابليك New Republic وسوف ترى الإسلام يتم ربطه بالشر المتطرف، والقول بأن للعرب ثقافة فاسدة ومنحرفة وهكذا وإن هذه التعميمات لا يمكن لها أن توضع عملياً أزاء أي دين آخر أو مجموعة وثنية في العالم اليوم"[1] وقد تركزت هذه الصورة عند بعض المسرحيين في الغرب كجزء من الظاهرة الدعائية ضد العرب والمسلمين في الشرق الاوسط وخصوصاً بعد احداث (١١ سبتمبر ٢٠٠١ حينما نظم في منتدى المسرحيين الامريكيين في امريكا، إذ ربط البعض منهم بين الأحداث وبين شكل البناء الدرامي في التراجيديا، ويرى (إيلين كيس بأن يجب أعادة بناء التراجيديا اليونانية وطريقة تدوين انتصارات الإغريق على الفرس في الشرق من اجل الخروج من أزمة برجي التجارة العالمين، وهنا اشارة واضحة للحرب التي قادتها امريكا ضد الشرق في افغانستان والعراق، أما (ششنر فيرى بأن التراجيديا الامريكية تقوم على وصف الخطر القادم واعادة تشكيل صورة الآخر، أي صورة المسلم الشرقي، وفي الوقت نفسه يضع المواطن الامريكي في التصور الكلاسيكي القديم نفسه بأن الشرق هو مصدر الخطر على الحضارة الامريكية الغربية. أما (مارفن كارلسون الذي يصف امريكا بالبريئة ووصف الشرق بالشرير وهو مصدر الخطر على العالم،[2] وبالتالي فأن العرض المسرحي نفسه لم يسلم من شحنه بالفكر المتطرف ضد الاخر،

1- سعيد إدوارد المصدر السابق ص١١٤.

2- ينظر منتدى المسرحيين الامريكيين حول احداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١ ترجمة مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون القاهرة أكاديمية الفنون وحدة الاصدارات ٢٠٠٣ ص ٣٦ ص١٠٢.

وكما هو مبين من آراء بعض المسرحيين الامريكان في هذا الشأن. لكن يبقى المسرح - على الرغم من ذلك - اداة واضحة في مواجهة الإرهاب الفكري والتطرف الثقافي بل أن خشبة المسرح قدمت أحداثاً دراميه تناولت الإرهاب موضوعاً محورياً في الدراما الحديثة والمعاصرة من أجل نقد أساليبه وأفكاره وإيجاد طرق لمعالجته فكريا وثقافيا في فضاء العرض والتلقي معاً.

إنَّ من طبيعة العرض المسرحي ما بعد الحداثي انتاج خطابين، الأول قائم على دلالات معينة تتمظهر في عناصر العرض ولغته البصرية والسمعية والحركية تحمل الخطاب الرسمي المراد تفكيكه أو نقضه، أما الثاني فهو الخطاب المخفي الذي يشكل اداة التفكيك للخطاب الأول إذ يسعى الباحث في بحثه إلى الحفر في الخطاب المخفي لتفكيك دلالاته وزعزعتها وكشف نواياه بإظهار ما يناقضه من حجج ودلالات أخرى في داخل العرض. إذ يعمل الفكر الاخراجي ما بعد الحداثي إلى انتاج لغة عرض قابلة للتغلغل من بين بنيات ومساحات الخطاب الاول، ومن هنا يصبح العرض المسرحي هو المنطلق الذي "يفكك السلطة التأليفية وإيهام حضورها ويشتت طاقتها الكمية ويوزعها بين المؤدين والمتلقين بوصفها المصدر الكامن للسلطة المرجئة والافتراضية والجوهرية، لذلك فأن العرض - مبدئياً - هو تنحية للحضور أو السلطة بتأكيد للغياب"[1] الذي يشير إلى مناقضة الخطاب المعلن في داخل الخطاب نفسه. وهنا تدخل سمات معينة في ابراز ظاهرة تفكيك الدلالات في العرض المسرحي التي تنعكس في

1- هيفل مايكل فاندين الدراما بين التشكل والعرض المسرحي ترجمة عبد الغني داود احمد عبد الفتاح ـ القاهرة المشروع القومي للترجمة ٢٠١٣ ص١٤.

الاشتغالات الانطولوجية، ومنها المغايرة التي تتوضح في إنتاج لغة العرض ذاته في التباين بين الخطابين الظاهر والمخفي. والمغايرة التي يعمل المخرج على بنائها في داخل المعلن من لغة العرض والملازمة لدلالات الحضور والتي تسهم في ايجاد شكل العرض وتنعكس في تكوين الاستراتيجية الاخراجية على وفق رؤية المخرج لتعمل في نقض ما هو مألوف واصبح من المسلمات في فضاء التلقي، أي أن المخرج في مغايرته للسائد والمعلن الثابت في الخطاب الأول يعمل على رفضه "للوحدة والتماسك ومبدأ التماثل ونزعة الحدود الصارمة والوعي المتشكل حصراً في العقل خاصة في عمليات البناء، ذلك ليهدم مكوناته وبنياته لا بهدف الهدم المحض سلباً، بل بهدف أعادة ترتيب البناء من خلال الاختلاف والتعارضات الموجودة في العلامات وبالتالي تنطمر البؤر المركزية وتنهض بؤر أخرى تمتلك قابلية التفاعل مع الذات"[(1)] المتلقية التي تحيل هذه العلامات ودلالاتها من خلال افعال التلقي والتأويل إلى صور ذهنية أخرى مبنية على فعلي الاختلاف والتأجيل في انتاج الأثر الدلالي الذي يأتي أما ثقافياً أو نفسياً تجاه الخطاب الأول المنقوض في العرض المسرحي. فضلاً عن المغايرة فأن كلاً من الآنية والتعددية تأتيان كسمتين آخريين مضافتين إلى مفهوم العرض المسرحي ما بعد الحداثي في نقض الخطاب الأول لصالح الخطاب الثاني، أي الحضور لصالح الغياب. إنَّ استخدام الآنية والتعددية تسهم في الكشف عن المغيب، اذ تدخل كلا المفردتين في بعثرة الخطاب الحاضر وبنائه، وذلك من خلال عناصر العرض ومن بينها الممثلون الذين يمارسون تقديم

1- صبري جبار حسين عدم/ عقل استراتيجية التفكيك في العرض المسرحي بغداد اصدارات مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي الدورة الاولى ٢٠١٢ ص ٢٩٣.

المختلف عن طريق المكان والزمان ذاتيهما ما بين المعلن والمخفي في اللعبة المسرحية والتي تسهم في كشف وتفكيك الاشارات والعلامات في الخطاب الاول التي تقدم هذه الآنية وتعددية المختلف في شكل الدلالة المراد نقضها، وهنا تعنى الآنية في تقديم لحظة الأختلاف، والتعددية تأخذ في تقديم الصور المتداخلة ذات الدلالات المختلفة التي تحيل إلى تأجيل اتمام فهم الدلالات في ذاتها، وصولاً إلى سمتين جديدتين هما الاختزال في إظهار المخفي مع المعلن ومن ثم سمة المحو للفهم الدلالي في الخطاب الأول الحاضر مقابل المغيب من أثر نفسي أو ثقافي في الخطاب الثاني.[1]

إنَّ عملية تفكيك الحضور في العرض المسرحي ما بعد الحداثي تشتغل في فك الارتباط المعرفي والثقافي بين أنطولوجيا العرض والمتعالي من النوايا التي تتمركز في الخطاب الظاهر، وإنَّ الفصل بين الجسد المادي ومرجعياته الفكرية تعني الفصل في بناء العلامة بحسب الفكر السيموطيقي بين الدال والمدلول كعلامة مكونه للدلالات الكامنة وراء الظهور الأنطولوجي الذي يعمل في الخطاب الأول على التمركز والتمظهر وفرض سلطته وتأكيدها في الأبعاد الثابتة للثنائية العلاماتية، على اعتبار أن "المثير في إشكالية الحضور هو تلاقي العقل والجسد في نقطة واحدة، ليخلقا معاً أثراً واحداً، ولقد تم التأكيد على ان المسألة هنا عقلية وليست جسدية فقط، رغم خروج الحضور من جسد العارض، ليصل إلى جسد المتفرج"[2] ليتطابق

1- ينظر يامومو هيلي ما المسرح ما بعد الحداثي ترجمة هناء خليف غني بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ٢٠١٢ ص١٧١.

2- ليتشه إيريكا فيشر جماليات الأداء نظرية في علم جمال العرض ترجمة مروة مهدي القاهرة المشروع القومي للترجمة ٢٠١٢ ص١٨٥.

الخطاب الاول الظاهر والمقصود الذي يشتغل في افق دلالات متطابقة مادية وعقلية لتثبيت هذا الخطاب في فضاء التلقي لكونه من المسلمات التي انتجها العقل المتعالي ومركزيته التي تهمش الآخر وخطابه المغيب. لكن العرض المسرحي في ضوء تغيير مفهوم العلاقة بين طرفي العلامة ودلالاتها يعمل في بحث الاختلاف في هذه الثنائية، لتفكيك الحضور الثابت في العلامة على وفق تصنيفاتها السابقة.

إنَّ من بين اهم عناصر العرض المسرحي في آليات تفكيك الخطاب الأول هو الجسد المسرحي المتشكل في فضاء العرض، والمتمظهر في صورة الخطاب نفسه من خلال اشتغالاته البصرية والسمعية والحركية، فالجسد لدى الممثل هو ليس فقط حامل للشخصية بأبعادها الدرامية، بل هو لغة كتابة للمواقف الضدية لمراد طرحها اتجاه أي مواقف فكرية واجتماعية وثقافية وسياسية، من خلال أفعال الأداء والتجسيد والمراوغة في إظهار النقيض المغيب، "وهذا يعني أن الجسد في خصوصيته المادية هو انتاج لتكرار مستمر لعدد من الايماءات والحركات وهذه الافعال هي التي تنشأ الجسد وتعطيه السمات الفردية أو الثقافية أو الجنسية او العرقية، إن الهوية على اعتبارها واقعاً جسدياً واجتماعياً تنشأ من خلال أفعال أدائية متشابهة إلى حد بعيد مع المعنى"[1] في الخطاب الثاني كغياب مقصود يعمل المخرج البوح عنه في العرض، إذ يكون الجسد القوة المتحركة والعامل الاساس في إظهاره في فضاء العرض المسرحي من خلال ما يتناقض في الأداء الجسدي ذاته والانزياح نحو المتناقض في الدلالات ذاتها.

1- ليتشه إيريكا فيشر، المصدر السابق، ص٤٨.

إنَّ إنتاج دلالات تقوم على مفاهيم ما بعد حداثية يتطلب اشتغال جسد الممثل واشراكه في لغة جديدة تقوم على بناء نص العرض من جديد مبنيةً على طرح فكر ثقافي ومعرفي في الأداء الجسدي، يقوم على مفهوم الكتابة الابداعية للجسد في طروحات تمظهر مفهوم الاختلاف عن تكوين الدلالات بمفهومها البيرسي واشتغالاتها في النص والعرض المسرحي التقليدي، إنَّ الدلالات في مفهومها التقليدي في النص مثلاً يطرحها المؤلف في الصراع في ضوء التكافؤ في الارادات بين طرفي الحدث الدرامي، وحينما يتحول النص إلى خانة التجسيد المسرحي ما بعد الحداثي الذي يعمل للممثل على تفكيك شفراته وبنائها من جديد، فأن للممثل من خلال الاشتغال الجسدي يعمل على اظهار الصراع بشكل آخر من خلال التركيز على مفهوم الصراع بين الحضور والغياب، وفي هذا النوع من الأداء يبحث فيه الممثل من خلال المخرج في ما وراء الكلمات ويبتعد عن التسليم باليقينية في الترابط بين الدال ومرجعياته الوحيد التي تفسره، وفي سياق البحث عن مدلولات اخرى غير التي تؤكد الحضور تتمظهر إلى ساحة الصراع معاني أخرى خارج السياق المألوف ليصل بنا الممثل بجسده إلى نص جديد هو "نص العرض (نص الممثل) يختلف عن النص الأدبي، نص الكاتب. ثمة كتابة يمارسها على خشبة المسرح تختلف عن كتابة النص (...) والنص المكتوب - نص الكاتب - لا يفصح أو يكشف عن جانبه الفرعي، أو قسمه الفرعي البصري، إلا من خلال التجسيد (العرض) واندماج النصين وتولد دلالات ثرية، من هذا الاندماج إنما يتم بوساطة الممثل، وهكذا يكون نواة تقاطع انساق العلامات أو الاشارات المختلفة التي يفل بها العرض المسرحي"(1).

1- معلا نديم لغة العرض المسرحي دمشق دار المدى للثقافة والنشر ٢٠٠٤ ص٢٧.

إنَّ الأداء الجسدي للممثل يشكل مع عناصر العرض الاخرى – كالديكور والازياء والاكسسوارات والاضاءة والموسيقى والمؤثرات – صورة العرض في الفضاء المسرحي على وفق رؤية اخراجية افترضها المخرج، وعلى ضوئها تتشكل لغة العرض المسرحي فالعرض المسرحي وفق مفهوم الرؤية الاخراجية قائم على البناء والتكوين الدرامي للصورة المسرحية والبناء السمعي للعرض المتفاعلان في الشكل الحركي للأشياء التي تتمظهر في مفردات العرض وهنا "يرى (ليفالد وآكتس ان هدف الرؤية الإخراجية هو اظهار العرض، ويرى (كريج ان مهمة كل العناصر الفنية والتقنية هو اظهار الشيء، بمعنى ان الهدف ليس فقط جعل الشيء مدركاً، ليتم استقباله، بل استقباله داخل (هيأته السحرية الجامحة ليبدو للمتلقي إنَّه شيء يسحر عالمه ويغيره، والرؤية الاخراجية لا تعني استراتيجيات العرض بل تعني إبداعاً، لأنها تعطي الأشياء التي تظهرها حضوراً""[1] متعمداً في فضاء التلقي، أو ايجاد علامات استفهام حول ما يطرح في العرض من خلال هذا الحضور وليس من خلال ما هو مألوف لدى المتلقي في العرض، بل ان ما يطرح من دلالات جديدة غايتها الوصول إلى بنية جديدة هدفها فضح وتفكيك الدلالات الرامزة إلى المفاهيم المراد نقضها والمستحوذة على المساحات الثقافية والفكرية عند المتلقي. إنَّ طرح المختلف من الدلالات والبحث في تعدد معانيها يجعل من التفسير المغاير الذي يبعدها عن مكانتها السائدة في ثقافة الجمهور، وبالتالي تأتي محاولة كسر هذه البديهيات الثقافية والتعميمات المكونة للفهم التقليدي الذي يريد المخرج في رؤياه الجديدة إلى تغييره ونقضه داخل بنية الوعي لدى الجمهور.

1- ليتشه إيريكا فيشر المصدر السابق ص٣٢٨.

إنَّ تفكيك دلالة ارهاب في المسـرح تأتي من خلال ما يأتي:

١- إنَّ تفكيك الدلالات الفكرية في العرض المسرحي تتـأتى مـن نقـد ظاهرة يقدمها المخرج من خلال رؤيته الإخراجية وينفذها في لغـة العـرض عن طريق أدواته، يكون هدفه زعزعة مظاهر القوة والثبـات فيهـا والبحـث عما في داخلها أو ما تخفيه من أسس تمركزها، لأجل تقويض المعنـى الكـامن خلف دلالاتها المشتغلة في تأكيد سلطتها.

٢- يركز المخرج في العرض المسـرحي مـن خـلال أدواتـه عـلى طـرح خطابين، الأول يخص الظاهرة المراد نقدها والثاني الخطـاب المقـوض لمعنـى الظـاهرة، إذ تـتجلى فكـرة الـصراع بـين الخطـابين المتجـسدين أمـا في الشخصيات أو الافكار والمرجعيات الثقافيـة، أو التاريخيـة أو غيرهـا مـن الصور المجسدة على خشبة المسـرح.

٣- يشتغل مفهوم التفكيك للدلالات في العرض المسرحي مـن خـلال سمات خاصة بالعرض المسـرحي ما بعـد حـداثي، وهـي (المغـايرة والآنيـة والتعددية والاختزال والمحو)، وهذه السمات الخمس هي التـي تنـتج صـيغ جديدة لفهم لغة العرض المسـرحي ما بعد الحداثي ونقض الفهم التقليـدي للدلالات في خطاب العرض المسـرحي التقليدي، إذ يتم البحـث في معنـى آخر للدلالات، والـذي يتمثـل في الأثـر الثقـافي، أو النفـسي المتـشكل مـن الاختلاف والتأجيل حسب شكل الدلالـة ومعناهـا التفكيكـي في العـرض المسـرحي.

٤- إنَّ الفاعلية الخاصة بالجسد كمفهوم ما بعد حداثي له الاثـر البـالغ في إنتاج دلالات جديـدة مغـايرة تـسهم في استنطاق خفايـا الـنص في لغـة عرض جديدة تنتج اشتغال يقوم على عرض الفعل ونقيضه داخل العـرض

المسرحي، لتبيان عملية التقويض الخاصة بكل من الظاهر والمخفي من الأفعال الجسدية ودلالاتها في التكوين الأدائي للممثل الذي يكون قادراً على بناء تصورات أخرى عن الجسد بوصفه سلطة تفكيكية وتقويضيه متحركة للدلالات داخل العرض المسرحي.

٥- إنَّ العرض المسرحي في ضوء تفكيك الدلالات الخاصة بالظاهرة المراد نقضها لا يركز فقط على طرح الظاهرة ذاتها كفعل معلن، بل يركز ايضاً على الآراء المخالفة والمختلفة في عملية ديالكتيكية معرفية، هدفها ايصال الخطاب الفني إلى أعلى مستوياته الإبداعية، من خلال اشتغال عناصر العرض البصرية والسمعية والحركية في المسرح.

٦- يمكن ان يستخدم المسرح كأداة في مواجهة الارهاب الفكري وارتداداته المادية إذا أبعد من الانحياز إلى رؤية هي في الاصل جزء من اشكالية مفهوم الإرهاب كظاهرة قلقة وغير مستقرة في الاشتغال الثقافي والمعرفي كما في الآراء السابقة التي مر ذكرها، بل إنَّ المسرح الواعي من يستطيع البوح بشكل صريح أو رمزي عن أي ظاهرة سلبية من ضمنها الارهاب في مختلف المستويات في داخل أي مجتمع يعاني أصلاً من عنف هذه الظاهرة.

تطبيقات في تفكيك دلالات الإرهاب الفكري

يتمظهر نص العرض في مسرحية (حروب على مفهوم العنف والعنف المقابل الذي يتولد في الأفعال والأقوال وما ينتج عنها من احداث تتمحور على قضية ما، فالنص الذي كتبه (هاكيف ماليكي وترجمة (الدكتور سامي عبد الحميد وأعده (سعد محسن)، يدور حول قضية عالمية يمكن أن تطبق في أي مكان إذا ما توافرت الظروف الملائمة لها. فالكاتب (هاكيف ماليكي

أراد أن يقدم تجرب' كوسوفو كمحور لقضية دارت الحرب حولها بين (الصربي والالباني والذي يصور فيها مرجعيات الصراع تعود إلى كون المتصارعين يحملون الجنسية الامريكية، في إشارة إلى أن العنف مصدره النظام العالمي المسيطر على إدارة أغلب الحروب بالعالم، وأي أن فكرة الصراع حول كوسوفو هي فكرة امريكية والصراع يدار بأيدي امريكية، وهنا تأتي أربع صور لهذا الصراع هي:-

١- إنَّ الصراع ذات مرجعيات عالمية حتى وان كانت الادوات محلية بين طرفي الصراع هو النظام العالمي.

٢- إنَّ مصلحة النظام العالمي هي إدارة الصراع مما يجعل توجيهه يصب لمصلحته رغم أن الأطراف المتصارعة مباشرة هي من تخسر نتيجة العنف المتبادل.

٣- يأتي العنف كرد فعل اتجاه ما يراد له ان يكون في هذا الموقف، دون الاشارة للطرف المسبب هو من يدبر باخفاء الصراع.

٤- يبقى العنف ذات طابع يتصف بالمرض النفسي لكون المتصارعين يتهجان العنف، مما يبقى الغموض يلف الحقيقة التي تدار من وراء الكواليس ومن يستغلها النظام العالمي لصالحه.

هذا إذا ما تيقنا أن كلَّ طرف في واقع السياسة الدولية ينحاز لنظام عالمي معين مثلا العرب يرجعون إلى الكتلة الشرقية سابقاً روسيا حالياً والالبان شعب ذو صبغة إسلامية، لذلك فان امريكا ونظامها العالمي جعل من الصراع يقع بين نظام إسلامي وآخر ذي صبغة شيوعية، مما جعل الاستفادة من وراء هذا الصراع تصب لصالح النظام الغربي (الامريكي) وهنا تتضح فردية صاحب كتاب (صراع الحضارات الامريكي

(هننغتون في كون الحضارة الاسلامية هي محور الصراع مع الحضارات الأخرى، وفي هذا إشارة إلى أيقونة الاسلام كدين يحمل فكرة العنف اتجاه الاخرين بحسب تفسير (هننغتون).

من هذه المقدمة عن النص الأصلي الذي عمل (سعد محسن) عملاً اعداده ليكون صورة متطابقة عن الصراع في داخل العراق، وبين أطراف متصارعة يمتد صراعها من الماضي في عهد النظام السابق إلى الحالي والتي تكون امريكا هي الطرف الذي يسير الاحداث فيه.

وفي نص العرض يكون فيه الخطاب الذي يستهدف في هذه المسرحية هو موضوع العنف والافكار التي تروج له، إذ يكون الخطاب الأول المستهدف متمثلاً في نظام السلطة الحاكمة وما وراءها من مرجعيات تدفعها إلى تبني العنف كمنهج ضد الإنسان في العراق الذي هو محور العنف والحروب والخوف والدم والموت، إذ تحول حياة الإنسان العراقي المتمثل في جماعة أو فئة ما في داخل الوطن وانظمة الحكم المتوالية قد تبنت في داخل خطابها الرسمي وهو الخطاب الأول المراد نقضه مفهوم الخوف والعنف من خلال الممارسات، حتى ان هذه الممارسات التي رافقت بناء الدولة تحولت باللاوعي في تصرفات وممارسات كل جماعة تحكم الوطن، وكذلك تكررت في ممارسات الدولة التي شكلتها كمفهوم مجموعة إرهابية أطلقت على نفسها (داعش أو الدولة الاسلامية التي تتخذ العنف المفهوم الأوحد في السيطرة على الآخر.

إنَّ نص العرض يشير إلى الصراع الدائر في العراق حول السلطة وهذا الصراع الذي لا ينتهي على أرضه في ظاهرة صراع بين فئات وجماعات للسيطرة على منهج الدولة وقيادتها، وفي الباطن يتمركز هذا الصراع بيد

اطراف خارجية متمثلاً بالاحتلال الامريكي للعراق ووضعه للقوانين التي تعد قنابل موقوتة في طريق أي اتفاق سلمي، وكانت من اهم فتراته تتويجاً لهذا المفهوم عام ٢٠٠٦ عام الطائفية والقتل، عام العنف، عام الإرهاب، عام جعل صورة الارهاب تلتصق بصورة الإسلام بوصفه ديناً يحمل أفكاراً متطرفة وكل ما يقوم به هو اشاره لهذا الدين حتى أصبح الاتفاق العرفي لدى أغلب الشعوب الغربية بأن دين الإسلام وشعاراته رمز للعنف والإرهاب الفكري والمادي في العالم.

ينطلق عرض مسرحية (حروب للمخرج (إبراهيم حنون)، الذي قدم في قاعة المسرح الوطني ينطلق في اشتغالاته من نقد الخطاب الأول الذي يركز على السلطة وخطابها الذي يتمظهر في آليات التعامل مع الجماعات أو الافراد على وفق سياقات ثقافية محدده، وفي هذا العرض المقتبس من الصراع الصربي الالباني حول (اقليم كوسوفو المتنازع عليه بين الطرفين، إذ أراد المخرج أن يطبّق صورة الصراع على الحالة العراقية، ولكن في صورة اخرى يظهر فيها الصراع على تشكيل السلطة وخطابها الجديد الذي يواجهه النظام السلطوي القديم وامتداداته الحالية عند فئة معينة من العراقيين. والصراع هنا على نقد خطاب السلطتين السابقة والحالية وخطاباتها الاقصائية ضد الآخر في تصوير مباشر للصراع على السلطة في العراق، وفي الوقت نفسه يشير العرض إلى نقد من وقف ويقف وراء الخطابين وفضح اهدافه. وهنا تمكن المغايرة في تأكيد المخرج في مسرحية حروب على المغايرة لهذه الخطابات الثلاثة (خطاب السلطة القديمة وخطاب السلطة الجديدة، والخطاب الذي شكلها وهو في واقعه اشارة للدور العالمي في هذا الصراع).

يبدأ العرض بموسيقى لها دلالات السلطة من خلال استخدام الأسلوب الاستعراضي في الموسيقى، إذ يتوزع مجموعة من الشخصيات في اضاءة خافته على خشبة المسرح، وهم يرتدون ملابس ذات طابع رسمي وله دلالة غربية، وملامحهم غير واضحة في إشارة إلى كواليس السياسة. وفي المقابل يكشف لنا المخرج عن خطاب الآخر الذي يمظهره للجمهور من خلال صوت المرأة على شكل اهات حزينة ترمز إلى أرض الوطن التي تدور عليها الاحداث، بالإضافة إلى طريقة الاداء الحزين على نغمة الحجاز الذي يشير إلى محنة الوطن وإلى ما وصل اليه من صراعات جعلت منه يقع في دائرة المواجهات، تأتي بعدها صوت شهقات ثلاث تصاحبها صوت طعنات يمثلها المخرج بضربات العصى التي تحملها الشخصيات بعد انتهاء صوت المرأة واختفائها من على خشبة المسرح، فالمغايرة تأتي من اظهار الخطاب المغيب في ساحة الحضور للخطاب الأول للتأكيد على اظهار القضية المراد طرحها في الصراع.

بعد ذلك تتشكل بقعتي ضوء خارج المجموعة التي تتجمع في وسط المسرح، ويخرج من المجموعة شخصيات، كل واحد منهما يقف داخل بقعة ضوء ترافقهم موسيقى ترقب. ويبدأ كل شخص منهما بإخراج أكياس من المال لتوزيعها على الأشخاص الذين يبدأون بالتقدم لأخذها في دلالة إلى المال السياسي وكسب الاصوات بهذه الطريقة. وهنا اشارة على اختزال القضية في هذا الصراع بطرق محددة، ومن بينها المال. إنَّ الصور التي تشير إلى تعددية الاختلاف في الدلالة ذاتها، مثلاً المال الذي يشير ظاهراً إلى كسب المواقف السياسية هو في الوقت نفسه يشير إلى تفريق أبناء الوطن كذلك ضرب الأرض بالعصي في آنيتها التي ترمز إلى القوة عند

حاملها فهي تشير أيضاً إلى تمزيق أرض الوطن. وهذه الاشارات التي تختزل قضية الأرض والحكم والسياسة تهدف إلى محو ادعاءات التظاهر بالإصلاح لهذه الارض لصالح اظهار المغيب الذي يعاني سطوة هذا الخطاب المتسلط، وفكره الإرهابي الذي يمارسه على خارطة الوطن الثقافية والإجتماعية والأخلاقية وغيرها.

تتشكل بعد ذلك بقعة ضوء مستطيلة في وسط الخشبة بشكل طولي وتخرج في وسطها شخصية رجل يرتدي ملابس تشير على شبحية هذه الشخصية ودورها المحرض في المسرحية، فهي ترتدي غطاء الرأس للإشارة على دورها الخفي في المسرحية. وهنا يشير إلى الشخص صاحب السلطة القديمة الواقف في بقعة يمين المسرح، ويأمره بالخروج، ثم يرفع بيديه الة الصنج ويضرب طرفيها للإعلان على خروج شخصية من بقعة الضوء الايمن ودخولها في المجموعة التي تدخل في المستطيل الضوئي، وهم يحملون على رؤوسهم مقاعد يقلبونها على رؤوسهم فيها مصابيح كأنها تشير إلى حالة الخطر الذي تطلقه سيارات النجدة والاسعاف في حالة الحوادث، وبعد ضرب الصنج مرة أخرى ليتوقفوا داخل المستطيل، ليُسلَّم الصنج بعدها للشخص الذي يمثل السلطة الجديدة ليضرب به إعلان عن بداية المرحلة الجديدة، ثم يأخذ منه الصنج ويسلمه سوط دلالة على أداة الحكم والسيطرة على المجموعة بما فيها صاحب السلطة القديمة. إذ يرمز المخرج بهذه الاشتغالات إلى تحديد الفكر الذي يشَكل السلطة وإرهابها للأخرين وأدواتها وأفكارها التي تدار بها الأمور في الساحة الثقافية، وإشارةً على من ينتج هذا الفكر وتسلطه وأدواته هو ليس الظهور المباشر كما هو صاحب السلطة الجديدة بل ما وراءها من أيادي خفية مثلها المخرج

بالرجل صاحب رداء الرأس غير الواضح المعالم. حينما يخرج الرجل الخفي يبدأ صاحب السلطة الجديدة بالتهديد والوعيد للمجموعة من خلال استخدامه للسوط، وهنا يبدأ صاحب السلطة القديمة بالاعتراض عليه، ويأتيه بأفكار وطرق جديدة بأنه يرفض افعاله لأنه مثقف ولا يؤمن بالقوة. ويزداد الصراع في أداء جسدي يستخدم في الطرفين الاشارات والايماءات الدالة على شكل الصراع في العراق الجديد (عراق ما بعد ٢٠٠٣ حتى يستوى الأمر لصاحب السلطة الجديدة الذي يأمر المجموعة بالوقوف كدلالة على تنفيذ اوامره.

إنَّ المخرج بإظهاره شكل الصراع بين الطرفين هو من أجل طرح الخطابين للنقد والنقد المتبادل لتبيان مدى صلاحيتهما في الحكم، وهو نوع من استعراض المشكلة الحقيقية التي يمر بها الوطن وفضح الخطابين القديم والجديد أمام الجمهور، الذي يريد ايصال رساله بأن كلا الطرفين يدعى الأحقية، ولكن كلاهما يستخدم أدوات القمع والاقصاء ذاتها ضد الآخر. وهنا المجموعة تمثل الأكثرية الصامتة التي ليس لها قوة في إدارة الصراع. ويعلن الخطاب الجديد عن نفسه وعن أدائه الجديد وأساليبه من خلال إطلاق كلمة (إرهابي لكل من لا ينصاع لأرادته ومن تكلم معه ورفض سلطته هو (إرهابي)، وهنا إحاله إلى مفهوم الإرهابي حسب ما خرج به الإطار النظري. فهذا المعنى لكلمة ارهابي يوضح الاتي:

١- إنَّ صاحب السلطة الجديدة أطلقها على من يعارضه، أي إنَّ الدولة يمكن أن توظف هذا المعنى ضد معارضيها وهذا المعنى المباشر للمفهوم.

٢- إنَّ من جعل السلطة تنادي بهذا المفهوم هو الدعم الذي أتاها من قبل سلطة أعلى منها وهي من سلمتها ادوات التسلط على الآخرين.

٣- هذا المفهوم غير ثابت في هذه المرحلة لأن الإعترض على السلطة سوف يستخدم الوصف نفسه في المشهد الاخير من المسرحية، حينما يقوم صاحب السلطة بدور المعارضة نفسها في المسرحية.

٤- هذا التبادل في أدوار استخدام المفهوم هو ما يشير إليه المخرج في توظيف التواريخ التي قامت بها الحروب في العراق، مما يشير إلى أن المفهوم غير مستقر على وصف معين.

٥- إنَّ الجهة الوحيدة التي لا يطلق عليها مفهوم الارهاب هي السلطة العليا التي تمسك بخيوط الصراع وتوجهه لصالحها حسب المرحلة والتغير الحاصل بالوجوه والأدوات والعناوين.

في خضم الصراع بين الطرفين تؤدي المجموعة بعض الحركات الايمائية للدلالة على إنَّها ليست من ساهمت في إيصال الأمور إلى ما هي عليه، فتستخدم المجموع وضع الأيادي في الأصابع كدلالة لعدم الإشتراك، وكذلك إلى رفض الصراع برمته، لكنها لا تستطيع أن تفعل شيئاً بسبب التسلط وأدوات السلطة وأساليبها الترهيبية.

وفي المشهد التالي يوظف المخرج ضربة السوط مع حركات جسدية لها مدلولات مهمة في فضح الإرهاب الفكري الذي مارسته السلطات المتعاقبة على العراق، إذ تأتي كل ضربة سوط مع تاريخ معين له دلالات في تاريخ السلطة في العراق، وهي كالآتي:-

١- ضربة السوط الاولى يرافقها صراخ ويأتي صوت احد افراد المجموعة ليذكر بعام (١٩٨٠ عام بدء الحرب العراقية الايرانية، فيتشكل من الأجساد حركات تتوج بتشكيل نحت جسدي عن حالات التعذيب والألم نتيجة الحرب.

٢- ضربة السوط الثانية يرافقها صراخ وينادي آخر بعام (١٩٩١ دلالة على حرب الخليج وإحتلال الكويت وما تبعتها من مأسي بسبب مغامرات السلطة، ويتشكل من الضربة أداء جسدي نحتي يعطي ملامح لتلك الفترة والحرب التي رافقتها.

٣- ضربة السوط الثالثة، يرافقها صراخ وحركة على خشبة المسرح تؤدي إلى خروج أحد أفراد المجموعة لينادي بعام (٢٠٠٣ عام سقوط السلطة القديمة وبداية الاحتلال وتشكل السلطة الجديدة.

٤- ضربة السوط الرابعة مع فوضى في المسرح لتستقر الأجساد على تشكيل نحتي يدلل على الحرب الاهلية ويرافقها وشخص ينادي بعام (٢٠٠٦ عام الطائفية.

بعد ذلك يبدأ جدال بين الإثنين (صاحب السلطة الجديدة وصاحب السلطة القديمة) وهذا الصراع يكشف مدى مأساوية الحدث على أرض الوطن. إذ يسحب صاحب السلطة الجديدة الرجل الآخر ويقوم بأداء حركات جسدية تشير إلى طريقة التعذيب، في حين أن الآخر صاحب السلطة القديمة يرد عليه الجواب (بأن التعذيب أصبح طريقة قديمة في اسكات الخصوم)، فيأتي رد صاحب السلطة الجديدة باتهامه (بأنه عميل لمخابرات اخرى، وطريقة التعذيب هي الصحيحة في التعامل مع مثل هكذا أشخاص من المتمردين على السلطة).

ينتقل المشهد بعد التشكيل الجسدي بين الاثنين، إذ يضع صاحب السلطة الجديدة السوط في رقبة صاحب السلطة القديمة، وعلى هذا الوضع الجسدي النحتي تخرج المجموعة لتؤدي حركات الهرولة العسكرية في داخل المستطيل الضوئي وهذه المرة المستطيل مائل من أعلى يسار المسرح إلى

وسطه. وهنا يبدأ صاحب السلطة الجديدة خطابه (بأن الإبادات الجماعية هي عبارة عن مسرحية يهيأ لها ثم تتم إعادة انتاجها في زمن آخر مع عرض اخر للمسرحية) ولثناء خطابه تتلاشى المجموعة في حركات هرولة أيضاً.

يذكر المخرج مرة أخرى بأرض الوطن ومأساتها من خلال دخول المرأة التي تصاحبها موسيقى على نغم الحجاز الذي يعزف بآلة الناي مع آهاتها. ويدخل بعدها الرجلان (السلطة القديمة والجديدة وهما يضعان أقنعة جلدية على وجهيهما ذات لونين مختلفين وكل واحد فيهما يتلمس وجه الآخر، ثم يبدأ الصراع في أدق تفاصيله مع ذكر مناطق محددة في العراق ومنها (العشار إشارة إلى البصرة والجنوب و(الدواسة وتلعفر دلالة على الموصل والشمال وأخيراً بغداد وهي مركز السلطة والمرأة تنتقل بينهما وفي يديها حقيبة يحاولان الحصول عليها في اشارة إلى ثروات الوطن البائس، لأن ملابس المرأة وشكلها الحزين وحركاتها الادائية تشير إلى مدى عذاباتها.

ثم ينتقل الصراع إلى ذكر الجماعات وانتماءاتهم لها ويدخل عنصر الإعلام في دعم كل جماعة وتناقل أخبارها في الصراع وهذا ما يحيلنا إلى دخول مفهوم العولمة ووسائل الإتصال في صنع الصراع وتوجيهه بحسب مصلحة الجهة المسيطرة على العولمة والعالم الجديد، إذ يبدأ تبادل التهم بين الطرفين بوصف كل طرف للآخر بالإرهاب حتى يختمها صاحب السلطة الجديدة بجملة (الإرهابي إلى الجحيم في إشارة إلى أن الإرهاب يجب أن يواجهه بكل الوسائل ومنها القتل والإبادة وحتى جعل العبارات التي تدخل في الجانب الديني في توزيع المتهمين بالإرهاب إلى النار وجحيمها مسموحاً من أجل تدمير الأخر.

ثم ينتقل إلى مشهد الإستعراض للمبارزة بين الجماعتين وهم يرفعون العصي ويمر الشخصان، الأول والثاني في المستطيل الضوئي ويضعان كل منهما مذياعاً في رقبته ثم ينقلانه إلى الشخصين الأوليين في الترتيب، ثم يمسك كل واحد فيه عصا لتبدأ المبارزة ويسأل الثاني صاحب السلطة الجديدة (لماذا تحبون الحرب) ويجيب في حركات أدائية لتصوير المبارزة (لأن ذاكرتي مملية بصور الابناء الذين ماتوا والذين قتلوا قهراً)، تزداد رقعة الصراع لتشمل أنصار السلطتين ويتبادلون الأمكنة، وفي أثناء الانتقال الذي يتكرر مع حركات القتال يعود ذكر التواريخ مرة أخرى وكما يأتي:

١- يذكر الثاني تاريخ (١٩٨٠ سائلاً عن حب الحرب فيجيب الأول (أحب الحرب لأن ما ممحية من ذاكرتي صور أخوية وما جرى عليه من مأساة) وهي إشارة إلى مأساة الحرب العراقية الايرانية، وكأن صاحب السلطة الجديدة يريد أن يتهم السلطة القديمة بأرسال أخوته إلى حرب لا ناقة لهم فيها.

٢- ثم يذكر الثاني تاريخ (١٩٩٠ فيجيب الأول (أحب الحرب لأن تعودت على غضب الصواريخ والقنابل والأولاد المحشورة في الملاجئ التي تبحث عن الامان ولكن لا يوجد أمان)، وهنا إشارة إلى مغامرة السلطة القديمة الثانية في حرب الخليج (حرب العراق مع الكويت) إذ يموت الاطفال لا ذنب لهم سوى أنهم بحثوا عن الامان في سماء تمطر صواريخ وقنابل امريكية على العراق في اشارة إلى السلطة العليا ودورها في توريط السلطة القديمة في حروب مدمرة.

٣- ثم يذكر الثاني تاريخ (٢٠٠٣)، فيجيب الأول (أحب الحرب لأني تعودت على مشاهدة الاطفال وهم يبحثون في نفايات المزابل بحثاً عن الطعام)، وتذكير بعام سقوط السلطة القديمة وانتهاء مغامراتها.

٤- ثم يذكر الثاني تاريخ (٢٠٠٦ فيجيب الأول (احب الحرب لأن جمرة الحب انطفت بداخلي واشتعلت جمرة الحرب وسيطرة على كل جسمي في إشارة إلى الحرب الطائفية التي اشتعلت في العاصمة بغداد.

٥- ثم يسأل الاول الثاني (انت هم تحب الحرب) فيجيب (أنا اقاتل من أجل الحرية وهو يؤدي حركة الطيران والدوران على جسد الأول الذي يستشيط غضباً، ويقول (يعني أنا اقاتل من أجل العبودية) في إشارة إلى إنَّ كلاً منهما له حجج في إتهام الآخر دون أن تكون هناك مسامح بالإقصاء للآخر حينما تكون أدوات السلطة بيد أحدهما.

ثم ينتقل العرض المسرحي إلى مشهد من يمسك الأرض يملك السلطة، إذ يبدأ الصراع بين الطرفين حول العاصمة لأنها مصدر القرار، ويدخل الصراع على شكل حركات جسدية باستخدام العصي والايماءات والانتقال من بقعة ضوئية صغيرة إلى المستطيل الذي يمثل مركز المكان (العاصمة). وللإشارة إلى هذا الصراع يدخل الرجل الخفي أو السلطة العليا المتخفية التي تقود الصراع لتعلن أن الصراع من أجل (العاصمة، النفوذ الثروات مستقبل آمن)، ليتحول المكان بعد ذلك إلى حلبة ملاكمة ويدخل شخصان من المجموعة يمثل كل منهما لمساعد الذي يمسح العرق من الجبين لإكمال الصراع، ومن ثم ينتقل شكل الصراع من حلبة الملاكمة إلى مسك المسدس المصوب نحو الآخر واتهام الآخر بالإرهاب تحت تهديد

السلاح، أي فرض صفة الإرهاب على الآخر الذي يرفض الخضوع والاقصاء للسلطة المسيطرة.

بعد ذلك ينتقل المتصارعون إلى مشهد اقحام التاريخ مرةً أخرى ولكن بطريق يقف فيها صاحب السلطة العليا كحكم بين المتصارعين في لعبة جديدة، أي يربط كلَّ متصارع من جهة فصاحب السلطة الجديدة يربط ثلاث مرات، الأولى من القدمين مع ترديد بعض العبارات وثانية من اليدين وثالثة من العينين. وكذلك تجري الحالة على صاحب السلطة القديمة، ولكن مع تغيير بطريقة الربط الأولى من اليدين والثانية من العينين والثالثة من القدمين، وكلما يزداد الالتحام عن طريق الكلام يضرب صاحب السلطة العليا الصنج ليسكتهما، فيصل إلى آخر المشهد ويقول عبارة صادمة (كلشي راح ينسي بعد ستة أشهر في صورة معبرة عن أن من يتحكم بالأحداث هو من ينهيها لصالحة، وليس لصالح المتصارعين ويشغلهم بشيء جديد وينسيهم الذي قبله كما فعل في الحالات الثلاثة بين المتصارعين على السلطة. ثم ينتقل مشهد الأحذية، إذ يدخل الشخص الثاني ويوضع في قماش لونه أسود مجموعة من الأحذية، وهو يتجادل مع صاحب السلطة الجديدة حول العنف والجرائم المقترفة، وهنا يرمز بالأحذية إلى القتلى من جراء أعمال العنف، ويقوم بعد ذلك برميها من مقدمة المسرح إلى الأرض التي تتقدم الجمهور في دلالة لإشراك الجمهور في عدد الضحايا من جهة، وكذلك لتذكيرهم بأنهم جزء من المأساة التي يقومان بها أصحاب السلطتين على خشبة المسرح. ثم يأتي طرح فكرة التمسك بالكراسي من خلال تجميع الكراسي على شكل خطين متوازيين ينتقلان بينهما مع سحب كل كرسي يتخليان عنه من قبل المجموعة، وهنا يتم ذكر تواريخ معينة بعد

الجلوس على كل مقعد في دلالة على أهم فترات الحكم في العراق وهي (١٩٥٨ ١٩٨١ ١٩٩١ ٢٠٠٧ ٢٠١٢). ثم يدخل صاحب السلطة العليا ويسحب المجموعة وكراسيها على ايقاع راقص وكأنه يشير إلى أننا نرقص على جراحاتكم ونحن من نشكل كراسيكم وحكوماتكم، ومن ثم يعاد التشكيل الأول مرة أخرى، ولكن بجعل صاحب السلطة الجديدة يدخل ضمن المجموعة وصاحب السلطة القديمة هو من يمسك السوط ويتهم الاخر بالإرهابي. وصولاً إلى المشهد الأخير مشهد الكشف عن أصحاب السلطتين القديمة والجديدة وهم يخرجون من داخل عربتي نفايات وكل مجموعة نسحبهم في حركة دوران لها معان متعددة، إذ يشير المخرج بهذا المشهد إلى القادمين على ظهور الدبابات للحكم، وأجسادهم عارية وهي صورة إلى انكم لا تملكون شيئاً في أرض الوطن غير البياض الذي تملئونه سواداً بطريقة حكمكم الذي يستفيد منها من جاء بكم.

تظهر مفهوم الإرهاب الفكري في مسرحية (حروب) في الخطاب الأول (الظاهر المراد نقضه، في الصراع القائم على الفعل ورد الفعل بين السلطتين (القديمة والجديدة) الذي أوجد ظاهرة الإرهاب المبنية على (إشكالية التسيد والسلطة في العراق، إذ أصبح استخدام هذا المفهوم (الإرهاب من مظاهر الصراع المستمر، الذي يرمى به الآخر المخالف للمتسيد في الساحة السياسية والثقافية في العراق.

كشف العرض المسرحي (حروب عن الخطاب المخفي الذي يسيطر على طرفي الصراع ويوجهها على وفق مصالحه الخاصة، هذا الخطاب الذي يظهره العرض بطريقة الداعم والموجه والمتنفذ في بناء السلطة وتهديمها في أي وقت يشاء، حتى لا يستطيع طرف من المتصارعين القضاء على الاخر

من أجل أن تستمر لعبة الصراع، ويبقى مفهوم الإرهاب غامضاً لأن منفذه بطريقة غير مباشرة هو المسيطر على الأحداث وتسييرها نحو مصالحه الخاصة.

خرج مفهوم الإرهاب الفكري من مجاله المحلي ليرتبط بالنظام العالمي، لأن الذين يتصارعون هم من صناعة امريكية كما يثبت انتماؤهم سواء في النص الاصلي أو المعد وكذلك العرض إلى العالم الغربي من خلال حملهما للجنسية الامريكية وبالتالي يبقى التنفيذ بأيدي محلية لكن بصناعة امريكية، ويبقى مفهوم الارهاب ظاهرياً محلي لكن النوايا التي تقف خلفه امريكية غربية.

إنَّ مفهوم الإرهاب يبقى قلقاً وغيرّ مستقر الأهداف في العرض لأنه يتعامل مع أرضية قابلة للتشظي وتنشيطه وتفعيله بأي فترة زمنية، كما يشهد على ذلك تواريخ الحكم في العراق، لذا فأن العرض يطرح هذه الأرضية القلقة من خلال التواريخ المتداولة فيه، والتي تشير إلى أن الصراع بين المتنافسين على السلطة يمكن تسييرهما على وفق الاجندات الخارجية حتى يبقى الصراع والتدخل قائمين، وما يجري من قتل وتدمير ما هو إلا صورة من صور الإرهاب المتأصل في افعال السلطات في العراق على مر التاريخ المعاصر والمدعوم خارجياً.

قدم العرض المسرحي (حروب آليات فضح الخطاب الإرهابي من خلال الاشتغال الفني الذي وظف فيه المخرج تقنيات العرض المسرحي من أداء تمثيلي قائم على تقديم الخطابين في أن واحد كاشفاً عن الخطاب الظاهري وفاضحاً له، وكذلك الخطاب النقيض له الذي تغلغل في ساحة الخطاب الأول من خلال عناصر العرض المشتغلة على البناء الفكري

والمعرفي لظاهرة الإرهاب وتفكيكها، لذا جاء العرض في هذه المسرحية على وفق ما بعد الحداثة من خلال (المغايرة والانية والتعددية والاختزال ثم المحو على تفكيك مبررات الفكر القائم على البناء الداعم لهذا المفهوم، والذي يعتقد مخرج المسرحية وهو نتيجة للعبة عالمية يراد منها اشغال الآخرين بالظاهر دون التركيز على من يقف ورائها ويحركها.

إنَّ العرض المسرحي كأداة تواصل مباشرة مع الجمهور وفاعلة في مجال النقد والكشف والتفكيك، يستطيع أن يسهم في تعريف المتلقي بظاهرة الإرهاب ومخاطرها من خلال فضح القائمين على هذه الظاهرة وتبيان حقيقتها والأهداف التي يسعى من يقف خلفها لتحقيقها داخل الأوطان والمجتمعات الإنسانية. يمتلك العرض المسرحي لغة عالمية قادرة على التفاعل الإنساني مع المجتمعات الأخرى وخصوصاً في المجال البصري والحركي والسمعي، مما يؤهل المسرح أن يؤدي دوراً بارزاً في الدخول إلى مديات أوسع في مواجهه ظاهرة الإرهاب محلياً وعالمياً، إذا كانت الطروحات بشكل جيد وقادرة على فضح ظاهرة الإرهاب الفكري وغيره من أنواع الإرهاب الأخرى في الساحة الثقافية والإجتماعية والسياسية وغيرها.

مصادر الفصل الخامس

١- بورادوري جيوفانا الفلسفة في زمن الإرهاب ترجمة خلدون النبواني الدوحة المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ٢٠١٣.

٢- بيرس اتشالرز سوندورس تصنيف العلامات ترجمة فريال جبوري غزول من كتاب انظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة أشراف سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد القاهرة دار الياس العصرية ١٩٧٧.

٣- الحفني عبد المنعم المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة القاهرة مكتبة مدبولي ط٣ ٢٠٠٠.

٤- خليل أسامة جاك دريدا في فقه اللغة بيروت دار الفارابي ط١ ٢٠١٠.

٥- رافيندران س البنيوية والتفكيك ترجمة خالدة حامد بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ٢٠٠٢.

٦- الزين محمد شوقي تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر بيروت المركز الثقافي العربي ٢٠٠٢.

٧- سعيد إدوارد الثقافة والمقاومة ترجمة علاء الدين ابو زينة بيروت دار الآداب ٢٠٠٦.

٨- صبري جبار حسين عدم/عقل استراتيجية التفكيك في العرض المسرحي بغداد اصدارات مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي الدورة الاولى ٢٠١٢.

٩- الكردي محمد علي جاك دريدا وفلسفة التفكيك بيروت دار الفارابي ط١ ٢٠١٠.

١٠- كلر جوناثان التفكيك ترجمة حسن نايل عمان أزمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧.

١١- ليتشه إيريكا فيشر جماليات الأداء نظرية في علم جمال العرض ترجمة مروة مهدي القاهرة المشروع القومي للترجمة ٢٠١٢.

١٢- المحمداوي علي عبود الفلسفة السياسية المعاصرة من الشموليات إلى السرديات الصغرى وهران ابن النديم للنشر والتوزيع ٢٠١٢.
١٣- معلا نديم لغة العرض المسرحي دمشق دار المدى للثقافة والنشر ٢٠٠٤.
١٤- المنجد في اللغة والاعلام بيروت دار المشرق، ٢٠٠٢.
١٥- منتدى المسرحيين الامريكيين حول احداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١ ترجمة مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون القاهرة أكاديمية الفنون وحدة الاصدارات ٢٠٠٣.
١٦- هيفل مايكل فاندين الدراما بين التشكل والعرض المسرحي ترجمة عبد الغني داود احمد عبد الفتاح ـ القاهرة المشروع القومي للترجمة ٢٠١٣.
١٧- يامومو هيلي ما المسرح ما بعد الحداثي ترجمة هناء خليف غني بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ٢٠١٢.

الأستاذ الدكتور (محمد كريم الساعدي)

الاسم الكامل محمد كريم خلف الساعدي

محل وتاريخ الولادة – العمارة ١٩٧٤

حاصل على دبلوم موسيقى من معهد الفنون الجميلة في البصرة في عام ١٩٩٥.

وبكالوريوس فنون مسرحية جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة في عام ٢٠٠٠.

ماجستير فنون مسرحية جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة في عام ٢٠٠٤.

حاصل على شهادة الدكتوراه في فلسفة الاخراج المسرحي من كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة عام ٢٠١٤.

* حصل على لقب مدرس عام ٢٠٠٨.
* حصل على لقب استاذ مساعد ٢٠١١.
* حاصل على لقب الأستاذية ٢٠١٦
* يعمل حاليا استاذ الاخراج المسرحي في قسم التربية الفنية كلية التربية الاساسية جامعة ميسان ورئيس للقسم المذكور.
* كتب أكثر من عشرين بحثاً في مجال الثقافة والفنون المسرحية والمنشورة في عدد من المجلات العلمية المحكمَة ومن هذه البحوث:-

١ – مشكلات تدريس فن التمثيل لطلبة اقسام التربية الفنية في كليات التربية الاساسية.

٢- العرض المسـرحي بين أصالة الوجود واعتبارية الماهية عند المتلقي.

٣- آلية اشتغال المؤثرات الصوتية في العرض المسـرحي

٤- دور حقي الشبلي في المسـرح في ميسان.

٥- الخطاب وتفاعلية الجمهور في العرض المسـرحي العراقي.

٦- الـدوافع النفـسية في شخـصيات مـسـرحية (الـشقيقات الـثلاث لتشـيخوف.

٧- الغيرية واشتغالاتها في العرض المسـرحي العراقي.

٨- فاعلية الخطاب النقيض في العرض المسـرح العراقي.

٩- الاشتغالات المعرفية لنظرية أصالة الوجود في العرض المسـرحي.

١٠- تفكيك دلالات الإرهاب الفكري في العرض المسـرحي العراقـي المعاصـر.

صــدر لــه كتــاب (المـســرح والتلقــي البـصـري بطبعتـين الاولى مــن منشورات الضفاف لبنان ومكتبة الآداب والفنون في البـصـرة، والثانيـة من مطبعة الفراهيدي بغداد.

صدر له كتاب بعنوان (الإشكالية الثقافية لخطاب ما بعد الكولونياليـة) من دار أفكار للنشـر والتوزيع، ومكتبة الآداب والفنون في البصـرة.

كتب عدد من المقالات المسـرحية في عدد من الصحف العراقية.

ألف وأخرج عدداً من الاعمال المسـرحية ومنها:

١- مسـرحية سقوط في بغداد

٢- مسـرحية الكفن

٣- مسـرحية هذيانات إنسان عراقي

وشارك في عدد من المهرجانات المسرحية في العراق.

عضو لجان تحكيمية في عدد من المهرجانات المسرحية في العراق.

حصل على عدد من كتب الشكر والتقدير من:-

١- وزير التعليم العالي والبحث العلمي الاستاذ الدكتور عبد ذياب العجيلي عام ٢٠٠٨.

٢- وزير المصالحة الوطنية الدكتور عامر الخزاعي ٢٠١٠

٣- رؤساء جامعات البصرة، ميسان، كربلاء، وعدد من عمداء الكليات عن نشاطاته في الثقافة والفنون والاعلام.

٤- وحصل على عدد من الدروع والشهادات التقديرية وكتب الشكر والتقدير من الحكومة المحلية في ميسان بشقيها التشريعي والتنفيذي

شارك في المؤتمر الدولي للفنون الجميلة الذي اقيم في كلية الفنون الجميلة في جامعة البصرة عن بحثه الموسوم (العرض المسرحي بين اصالة الوجود واعتبارية الماهية عند المتلقي).

والمؤتمر الاول والثاني لكلية التربية الاساسية جامعة ميسان عام ٢٠١٠-٢٠١٥

عمل رئيس قسم التربية الفنية في كلية التربية الاساسية جامعة ميسان ما بين (٢٠٠٧-٢٠٠٩ ٢٠١٣- مازال مستمر)

عمل في مجال الإعلام والصحافة الجامعية في المجالات الاتية:

١- مدير قسم الإعلام والعلاقات العامة في جامعة ميسان من عام ٢٠٠٩ - ٢٠١١.

٢- رئيس تحرير جريدة المعارف الصادرة عن جامعة ميسان وقد صدر في خلال إدارته لها تسعة عشر عدداً.

٣- مؤسس إذاعة جامعة ميسان ومديرها خلال إدارته لقسم الإعلام في الجامعة.

للتواصل مع المؤلف: mohamad300k@yahoo.com



أ.د. محمد كريم الساعدي

الرّد بالجسد وخطابات أخرى

الجسد ساحة ثقافية واجتماعية وسياسية وأخلاقية ودينية وعرقية وغيرها،له مدلولات مختلفة وإشارات متنوعة في رسم مساحات الرد على ما هو معلن تارة وما هو مكبوت تارةً أخرى، هذا النوع من الرد يأتي عما هو حاضر في أبعاده المختلفة ومنها البعد الثقافي الكولونيالي ذات الدوائر المتعددة في السيطرة والقمع والاستباحة ضد الآخر.

وهذا الكتاب يتناول خطاب من نوع آخر هو خطاب الجسد كردة فعل تجاه الاخضاع الممنهج للأجساد المهمشة، التي أراد لها المركز الاستعماري أن تقع خارج دائرة الحضارة والثقافة العالمية.



